



THÈSE

EN VUE DE OBTENTION DU DOCTORAT EN LANGUE, LITTÉRATURE, ARTS
ET CIVILISATION ITALIENS
ÉCOLE DOCTORALE ALLPH@-ITALIEN
Unité de recherche: EA 7412 CEIIBA-CENTRE D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-
AMÉRICAINES - CULTURES ROMANES ET AMÉRINDIENNES

EN COTUTELLE INTERNATIONALE AVEC
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DOTTORATO IN STUDI UMANISTICI

*LE THÉÂTRE MUSICAL DE GIORGIO FEDERICO GHEDINI (1892-1965).
SUR LE TRACES D'UNE POÉTIQUE*

*IL TEATRO MUSICALE DI G. F. GHEDINI (1892-1965).
SULLE TRACCE DI UNA POETICA*

présentée et soutenue par

Paolo PAOLINI

à Toulouse, le 8 décembre 2020

Directeur de Thèse: Mme le Professeur **Margherita ORSINO**

Codirecteur de thèse: M. Prof. **Franco ARATO**

Jury composé de:

M. Franco ARATO, Professeur des Universités, Université de Turin

M. Giovanni CAPECCHI, Professeur des Universités, Université pour Étrangers, Pérouse

Mme, Elisabetta FAVA, Professeur des Universités, Université de Turin

Mme Margherita ORSINO, Professeur des Univesités. Université de Toulouse

M. Walter ZIDARIČ, Professeur des Universités, Université de Nantes

INDICE DEI CONTENUTI	p. 5
INTRODUZIONE GENERALE	p. 9
Premessa	p. 9
Problematiche per una definizione di poetica nel teatro musicale di Ghedini	p. 12
I PARTE: I MELODRAMMI DI GHEDINI FINO AL SECONDO CONFLITTO MONDIALE	p. 19
Introduzione I parte	p. 21
I.1 I libretti dei melodrammi non rappresentati	p. 28
I.1.1 La Torino di Gozzano e delle sorelle Zanardin	p. 29
I.1.2 Analisi del libretto <i>Gringoire</i> di Guido M. Gatti	p. 30
I.1.3 La visione estetica di Romualdo Giani nella collaborazione con Ghedini	p. 47
I.1.4 Analisi del libretto <i>L'intrusa</i> di Romualdo Giani	p. 51
I.1.5 Relazioni intertestuali	p. 62
I.1.6 Il testo del libretto <i>Gringoire</i>	p. 65
I.1.7 Il testo del libretto <i>L'intrusa</i>	p. 85
I.2 L'esordio teatrale di Ghedini: <i>Maria di Alessandria</i> di Cesare Meano	p. 109
I.2.1 La figura di Cesare Meano e il Teatro delle Novità di Bergamo	p. 110
I.2.2 Le fonti letterarie di <i>Maria d'Alessandria</i> , <i>Maria Egiziaca</i> di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi e il cast delle prime riprese dell'opera	p. 113
I.2.3 Analisi del libretto di <i>Maria d'Alessandria</i> di Cesare Meano	p. 116
I.2.4 Interpretazioni del libretto di <i>Maria d'Alessandria</i>	p. 129
I.3 La prima collaborazione di Ghedini con Tullio Pinelli: <i>Re Hassan</i>	p. 143
I.3.1 Un soggetto insolito per il melodramma italiano, pensato per la Biennale di Venezia: il carteggio relativo al debutto dell'opera e i primi cast	p. 144
I.3.2 Le interpretazioni musicali del melodramma e la versione per il s. Carlo di Napoli del 1961	p. 152
I.3.3 Analisi del libretto nelle due versioni (Venezia 1939 e Napoli 1961)	p. 156

I.3.4 La critica relativa a <i>Re Hassan</i>	p. 169
I.4 I registri e la lingua dei libretti	p. 178
Conclusione I parte	p. 185
II PARTE: GLI ANNI DELLA MATURITÀ	p. 189
Introduzione II parte	p. 191
II.1 Il debutto comico di Ghedini: la fiaba grottesca <i>La pulce d'oro</i>	p. 194
II.1.1 La mancata collaborazione tra Pinelli e Ghedini per un progetto di ambiente piemontese	p. 194
II.1.2 L'opera comica in un atto nella prima metà del 20° secolo in Italia	p. 198
II.1.3 Dalla commedia omonima del 1935 al libretto di Tullio Pinelli	p. 203
II.1.4 <i>La Pulce d'oro</i> e la critica ai tempi della prima	p. 219
II.2 L'ultima collaborazione di Ghedini con Pinelli: le <i>Baccanti</i>	p. 224
II.2.1 Il completamento dell'opera durante gli anni da sfollato a Borgosesia e i difficili rapporti con il Teatro alla Scala attraverso il carteggio con Carlo Pinelli	p. 225
II.2.2 Dalla traduzione da Euripide di Ettore Romagnoli al libretto de <i>Le Baccanti</i> di Pinelli	p. 237
II.2.3 Il confronto con altre versioni melodrammatiche delle <i>Baccanti</i> nel 20° secolo: <i>Die Bakchantinen</i> del 1931 e <i>The Bassarids</i> del 1966	p. 251
II.2.4. Conclusioni	p. 254
II.3 <i>Billy Budd</i> di S. Quasimodo: il rilancio di Ghedini nel repertorio teatrale	p. 256
II.3.1 La novità del corifeo, la fonte letteraria di Melville e un breve confronto con il <i>Billy Budd</i> di E. M. Forster-E. Crozier e Britten	p. 258
II.3.2 Analisi del libretto e confronto con il romanzo breve di Melville	p. 262
II.3.3 La collaborazione di Ghedini e Quasimodo attraverso i carteggi e la critica	p. 270
II.3.4 Chiavi di lettura attraverso le recensioni	p. 274
II. 4 Dal radiodramma in musica <i>Lord Inferno</i> (1952) alla commedia harmonica in un atto <i>L'ipocrita felice</i> (1956)	p. 280
II.4.1 La figura di Antonicelli e il rapporto tra Ghedini e l'antifascismo	p. 281
II.4.2 Analisi del libretto di Franco Antonicelli	p. 284

II.4.3 Altre recensioni dell'atto unico	p. 293
II.5 Le strutture narrative e il registro linguistico dei libretti della maturità	p. 299
II.5.1 <i>La pulce d'oro</i> 1940	p. 299
II.5.2 <i>Le Baccanti</i> 1948	p. 302
II.5.3 <i>Billy Budd</i> 1949	p. 306
II.5.4 <i>L'ipocrita felice</i>	p. 309
Conclusione II parte	p. 312
III PARTE: GHEDINI E LA CRITICA. LE RELAZIONI CON IL MONDO MUSICALE. LA FORTUNA E LA RICEZIONE	p. 315
Introduzione III parte	p. 317
III.1 Ghedini e la critica	p. 318
III.1.1 Ettore Desderi primo critico di Ghedini	p. 318
III.1.2 Alceo Toni, Iginio Fuga e Gianandrea Gavazzeni: la critica su Ghedini alla vigilia del primo conflitto mondiale	p. 324
III.1.3 Gavazzeni, Angiola M. Bonisconti, Niccolò Castiglioni: la critica su Ghedini nell'immediato dopoguerra	p. 332
III.1.4 Ghedini e la critica straniera: Roman Vlad e John S. Weissmann	p. 341
III.1.5 Il periodico <i>La Scala</i> negli anni 50' e 60'	p. 343
III.1.6 Parente, Confalonieri e Amadei sulla rivista <i>Musica d'oggi</i>	p. 352
III.1.7 Guido Salvetti primo esegeta di Ghedini dopo la sua scomparsa	p. 357
III.2 Ghedini e il mondo musicale	p. 362
III.2.1 I direttori d'orchestra e i solisti	p. 362
III.2.2 I rapporti di Ghedini con gli altri compositori	p. 374
III.2.3 Le istituzioni musicali	p. 377
III.2.4 I rapporti con gli allievi Guido Cantelli e Luciano Berio	p. 381
III.3 Le ultime riprese e le celebrazioni degli ultimi 35 anni	p. 386
III.3.1 <i>Le Baccanti</i> alla Scala nel 1972 e <i>Maria d'Alessandria</i> nella stagione del Regio di Torino nel 1985	p. 386
III.3.2 Gli Atti del Convegno in occasione dell'Anno Europeo della Musica 1985 a Torino e il "progetto Ghedini" del 1999 del Conservatorio di Cuneo	p. 392

III.3.3 Le celebrazioni a Parma, Cuneo, Genova e Torino del 2015 per i cinquant'anni della morte	p. 394
III.4 La ricezione e la fortuna delle composizioni di Ghedini	p. 398
III.4.1 Ghedini e le case editrici musicali	p. 398
III.4.2 Il primo mezzo secolo di incisioni	p. 400
III.4.3 Le incisioni degli ultimi 20 anni	p. 403
Conclusione III parte	p. 408
CONCLUSIONI GENERALI	p. 411
BIBLIOGRAFIA	p. 425
I libretti (fonti manoscritte e a stampa)	p. 427
Studi critici sulle composizioni di Ghedini e sui suoi librettisti	p. 429
Studi critici musicologici	p. 435
Bibliografia relativa alla librettistica e generale	p. 441
APPENDICE	p. 445
I Le fonti manoscritte e a stampa dei libretti	p. 447
II Alcune lettere inedite a (e dall') editore Ricordi di Ghedini, Tullio Pinelli e Previtali in trascrizione	p. 451
III Tavola sinottica e cronologica (comprendente biografia di Ghedini, il mondo musicale-teatrale e la letteratura, il teatro, il cinema)	p. 471
IV Immagini relative a bozzetti, scenografie, foto di scena, autografi	p. 479
INDICE DELLE OPERE	p. 497
INDICE DEI NOMI	p. 517
INDICE DEL MATERIALE ICONOGRAFICO	p. 541
ABBREVIAZIONI	p. 543
RINGRAZIAMENTI	p. 545

INTRODUZIONE GENERALE

Premessa

Questa tesi di dottorato vorrebbe riportare all'attenzione degli studiosi un compositore che, nella parte centrale del secolo scorso, ha stentato a trovare e consolidare la sua fama, soprattutto nel genere di cui ci occupiamo, il teatro musicale. È stato poi dopo la morte in sostanza dimenticato da una critica che lo ha visto spesso *fuori tempo* nelle sue stagioni creative ed isolato nelle poetiche e nelle ideologie musicali. Dopo le commemorazioni di rito dei musicologi, la nuova avanguardia musicale considerò l'esperienza di Ghedini ancorata ad una dimensione ancora impregnata di artigianato ottocentesco (forse anche per gli screzi sorti poco tempo prima con uno dei suoi maggiori fautori, Luciano Berio, che pure di Ghedini era stato allievo). In quest'analisi cercheremo di distinguere il compositore dal didatta e dal personaggio (spesso spigoloso) traendo le maggiori indicazioni dalle lettere agli amici, ai direttori d'orchestra, alle istituzioni musicali, così come dalle critiche coeve, sottolineando che, pur non avendo lasciato dietro di sé una *scuola*, il suo magistero è stato arricchito probabilmente da una delle migliori compagini di allievi che un compositore italiano abbia potuto vantare nel panorama del novecento musicale italiano: Luciano Berio, Guido Cantelli (di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita), Marcello Abbado (scomparso recentemente nel giugno 2020), Niccolò Castiglioni, Barbara Giuranna, Sandro Fuga, Carlo Pinelli, Franco Oppo, Felice Quaranta sono solo alcuni dei nomi più noti.

Misurarsi con il Novecento musicale storico, in particolare con la drammaturgia che ha perduto una tradizione esecutiva, non è compito facile: per la complessità delle tematiche e la contraddittorietà di alcune posizioni. Nel caso di Ghedini, per la sua mancata appartenenza ad una scuola, (la generazione dell'80 prima, Dallapiccola e Petrassi subito dopo), spesso i riferimenti sono stati anche più evanescenti, a causa delle antinomiche maniere che caratterizzano le differenti stagioni del suo produrre e che hanno trovato detrattori via via diversi. Nella nostra indagine che ha preso in considerazione soprattutto i libretti dei lavori teatrali (anche di quelli non rappresentati, i quali costituiscono una scelta originale almeno come fonte letteraria, in un periodo che va dall'inizio del primo conflitto mondiale agli anni immediatamente precedenti la dittatura fascista) e tutte o

quasi le recensioni dei periodici (dai quotidiani o settimanali di grande diffusione alle riviste specializzate), si è potuto ricostruire un'immagine il più possibile oggettiva del compositore nel repertorio teatrale, sul quale a lungo hanno pesato giudizi come questo di Giulio Confalonieri, relativo al debutto alla Scala de *Le Baccanti*:

La mentalità ghedinesca è composta di orgogliose intenzioni, di continui “ora vi faccio vedere io, miserabili filistei del 1948”, tutta infarcita con la facile sicurezza di essere asceta in mezzo a gaudenti, ossatissimo in mezzo a invertebrati, sincero in mezzo a mentitori, splendido barbaro in mezzo a pochi inciviliti, deciso ad assumersi il crudo e il diabolico dell'esistenza in mezzo a pavidi che per viltà ne distolgono lo sguardo, veggente fra i ciechi, profeta tra i condannati alle tenebre. Poi, in fondo a tante speranze, la amara sorte di trovare l'indifferenza. Da *Le Baccanti* si torna, forse, con le orecchie ferite per insistenti punture di tromboni in seconde minori, martellamenti di xilofono, graffi di contrabbassi, rutti di trombe e via via, ma con l'anima e il cervello indenni. [...] Razionale e premeditata, la musica di Giorgio Federico Ghedini, come altre di tutte le epoche, permette sempre di smontare e riprodurre il suo meccanismo, di ricostruirne gli ingranaggi, di seguirne il processo e, in conseguenza, non può mai stupirci, non può mai turbarci, non può mai coinvolgerci in quelle soluzioni imprevedute eppure suadenti che distinguono l'opera d'arte dall'opera di puro lavoro manuale. La perenne confusione tra un Kafka imborghesito e uno Strauss tirato a lucido col “Sidol” politonale, l'indigesto miscuglio di vanità letterarie modello europeo dopoguerra e di vanità storicistiche da “snob” in ritardo, l'ombra di Alban Berg cozzante con l'ombra di Gabriele D'Annunzio, il “sentito dire” di una certa cosa che si chiama esistenzialismo, ma che non ha mai avuto rapporti né con Jaspers né con Heidegger né con Marcel, il piatto cadere nelle più trite formule solo che molli un poco la sorveglianza dei gendarmi critici, [...] tutti questi soprusi e scontatissimi infantilismi fanno de *Le Baccanti* un'autentica manata nel vuoto.¹

A questa segue un'altra recensione, di Montale, relativa alla prima de *L'ipocrita felice* a la Piccola Scala, non così negativa, ma che non coglie tutti gli aspetti del problema: «la viziosa scrittura vocale ha ormai svuotato l'opera di ogni interesse che non sia puramente sperimentale».² Sono state recensioni faziose o comunque generate da una visione parziale come queste – perfino in una critica pregiudiziale si può trovare un fondo di verità al di sotto dell'astio o del preconcetto che la caratterizza – che ci hanno stimolato a isolare una poetica plausibile che accomunasse la breve e non sempre fortunata stagione

¹ Recensione sul *Il Tempo* di Milano del 22 febbraio 1948.

² Eugenio Montale, “Altri scritti musicali”, in *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997, p. 990.

del repertorio teatrale di Ghedini. Non sappiamo se ci siamo riusciti: la varietà delle fonti letterarie e l'occasionalità delle commissioni nel genere teatrale del compositore hanno contribuito a tessere fili non sempre coerenti. Ma ci hanno persuaso una certa dimensione europea delle sue scelte letterarie e l'originalità di proporre un teatro musicale che trova azione, psicologia, ambientazione, caratterizzazione dei personaggi direttamente dall'elemento sonoro – soprattutto timbrico – e non da quello letterario o culturale. Sappiamo che non si tratta di una tendenza che abbia ottenuto seguito o fortuna: con l'eccezione della riproposta di *Billy Budd* al Conservatorio di Milano nel 2018, non è più stato allestito nulla del suo repertorio teatrale dal lontano 1984 al Teatro Regio di Torino con *Maria d'Alessandria*. Ci pareva tuttavia che questa originale posizione rappresentasse pur sempre una concezione estetica sulla quale abbiamo provato a poggiare un'idea di immanenza, di un agire musicale che fa a meno di una preesistenza extramusicale, avvalendoci delle scarse lettere in cui il compositore ne tenta una definizione, ai critici che, seguendolo con costanza e in modo non pregiudiziale, ne hanno tratteggiato una sorta di credo artistico. Un'intervista al coevo compositore Petrassi, alcune recenti analisi delle bozze del *Billy Budd* effettuate da M. Grazia Campisi (2018), la lettura del fenomenologo Piana ci hanno infine aiutato a definire meglio l'estetica ghediniana. Questa sintesi è stata preceduta da un'analisi particolareggiata: a partire dall'efficace collaborazione con i suoi librettisti già dal secondo melodramma rappresentato, *Re Hassan*. Del resto, la mancata continuazione della collaborazione con l'amico Tullio Pinelli, giunto già negli ultimi anni del secondo dopoguerra a scegliere una carriera di assoluto primo piano come sceneggiatore a Cinecittà, non scoraggiò Ghedini, il quale si affidò al futuro premio Nobel Quasimodo e all'esperto comunicatore (e politico) antifascista Antonicelli per la realizzazione dei suoi ultimi due atti unici. Egualmente importante nel compositore la rilettura dei "classici" musicali italiani (i Gabrieli, Monteverdi, Frescobaldi), non in veste di seguace di un Neoclassicismo in voga, ma per una personale passione e investigazione di quel repertorio contrappuntistico che, a differenza del tardo Romanticismo e dell'Impressionismo, assorbiti in una fase giovanile, gli fornirono spunti per la quotidiana attività didattica, prima ancora che per la sua ispirazione compositiva.

Il nostro scopo sarà dunque quello di ricostruire – seguendo, per quanto possibile, una

progressione storica – la fase di composizione e allestimento delle prime rappresentazioni e riprese del teatro musicale di Ghedini, cercando di rendere chiari con la lettura dei libretti (anche nelle varie versioni quando esistenti), quegli elementi che ne hanno caratterizzato la poetica, andando al di là delle classificazioni che alcuni suoi esegeti hanno in passato suggerito (le categorie dell'*antipoetica* di Salvetti, del *pluralismo linguistico* di Giachin o del *teatro morale* secondo Lanza).

Problematiche per una definizione di poetica nel teatro musicale di Ghedini

L'interesse per la librettistica in Italia da parte degli storici della lingua è fatto piuttosto recente: fu Gianfranco Folena nel 1983 a parlare di lingua per la musica nel volume collettaneo di saggi intitolato *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche nel Settecento*³. Questa sua definizione di libretto è oggi ancora valida e riteniamo possa senz'altro funzionare da prodromo per la nostra indagine, anche se riferita a produzione di altri secoli:

Il libretto, e questa è la sua forza, non ha certi pregi autonomi di carattere letterario, eppure è un meccanismo perfetto, un piccolo capolavoro di funzionalità scenica e musicale, proprio col suo italiano spesso approssimativo e trasandato ma vivacemente colloquiale, che sacrifica grammatica e semantica al ritmo e alla deissi o "gesto" verbale, materia *signata* per quella musica, per quei "gesti sonori" di Pergolesi di cui parlava felicemente il Della Corte.⁴

Questo concetto, pur proveniente da altro ambito, veniva ribadito da Maurizio della Casa, all'inizio del decennio successivo:

Nel libretto si viene a determinare una realtà semiotica complessa ma unitaria, costituita di una espressione verbale; di una espressione musicale che assume in sé, plasmandola secondo i propri parametri, l'espressione verbale, senza tuttavia cancellarne i tratti e le funzioni originarie; di un significato di base; di un significato reinterpretato o riconfigurato. Ciascuna di queste componenti è connessa alle altre e con esse interagisce in stretta cooperazione. Ciò appare chiaro per il piano delle espressioni, ma è non meno evidente per quello dei significati. Il significato di base, difatti, è la piattaforma sulla quale si definisce il significato riconfigurato, e offre l'ancoraggio referenziale su cui il secondo può costituirsi, rendendosi riconoscibile. A sua volta, il significato riconfigurato,

³ Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

⁴ G. Folena, *cit.*, p. 291.

attraverso il particolare svolgimento espressivo che gli viene conferito dalla espressione sonora, si ripercuote sul significato di base, facendocelo percepire in una luce diversa e quindi, in una certa misura, modificandolo. [...] Non solo la musica si struttura sul testo, ma quest'ultimo viene rimodellato e assume nuovi valori grazie alla retroazione che esercita, su di esso, la componente musicale. Permeato di nuove modulazioni e di nuovi sensi, esso assume così una fisionomia diversa da quella che aveva originariamente, e non può più essere percepito, pertanto, come un testo linguistico autonomo.⁵

In anni più vicini a noi sono stati Vittorio Coletti⁶ e Ilaria Bonomi⁷ a occuparsi, il primo, dello stile linguistico dell'opera, la seconda, delle polemiche e i dibattiti che, a partire dall'Illuminismo, hanno accompagnato la diffusione dell'italiano come lingua dell'opera lirica e come lingua per musica, più in generale, rilevandone le modalità di diffusione all'estero. In particolare lo studioso ligure, coautore con Francesco Sabatini di un importante dizionario della lingua italiana, sottolinea che

la lingua dell'opera, si sa, non svolge la normale funzione comunicativa. Il messaggio non è affidato solo alle parole e queste per di più sono spesso spezzate, alterate, prolungate, raccorciate, non di rado rese irriconoscibili dal canto e dalla musica. Il significato non è quindi quello delle singole parole e neppure quello delle varie frasi, ma risulta da una sommatoria in cui il tratto linguistico pertinente è in sostanza più ampio, composito e insistito di quello comune. Dobbiamo ricordare che il tempo, la durata dell'emissione vocale è uno dei requisiti essenziali della pertinenza linguistica.⁸

Questo vale come principio generale nella storia del libretto: tale disciplina è ancora lungi dall'aver esaurito le perplessità interpretative del teatro musicale appartenente al secolo ventesimo in generale e al panorama italiano in particolare. Ma, per un autore di drammi per musica come Ghedini, tale definizione vale doppiamente, dal momento che – vedremo quanto a ragione e consapevolmente – il segreto del comporre, con particolare riferimento ai brani dotati di testo, è dato da ciò che egli definisce *poesia, sceneggiatura, tono giusto, stato d'animo*, fattori sonori autonomi e slegati dal contesto letterario. Quindi, pur

⁵ Maurizio Della Casa, *Musica, lingua, poesia*, Bologna, Zanichelli, 1992, p. 179-180.

⁶ Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003.

⁷ Ilaria Bonomi, "La lingua dell'opera comica del Settecento: Goldoni e Da Ponte", in *Storia della lingua italiana e storia della musica*, a cura di Elisa Tonani, atti del IV Convegno ASLI, Firenze, Cesati, 2005, p. 49-74.

⁸ Vittorio Coletti, "Il linguaggio dell'opera buffa. In ricordo di Gianfranco Folena" in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, serie IX, vol. XIII, fasc. 4, a. CCCIC, 2002, p. 832.

ignorando definizioni che sarebbero giunte circa mezzo secolo più tardi, Ghedini, sembra far prevalere quest'idea di coesione funzionale (immanente?) tra testo e musica, tanto che è quest'ultima a inquadrare – potremmo dire a priori – la scena, l'atmosfera, il dramma. Nella seguente lettera all'allievo Attila Poggi, scritta durante il secondo conflitto mondiale, i consigli del maestro vanno ben al di là della risoluzione del problema contingente del comporre un pezzo sacro di natura accademica, e, tenendo conto che Ghedini non è un compositore (a differenza di Casella, Malipiero, Pizzetti) che interviene a dare fondamento estetico al suo comporre, ogni riferimento, anche lessicalmente impreciso o scarsamente definito, ci darà l'indirizzo giusto per la nostra indagine:

A questo punto della delicata faccenda interviene il fattore poesia. [...] Sentire e vedere le cose sotto l'aspetto di afflato poetico, ossia lirico, che vuol dire anche drammatico. Considerare le note dal loro punto di vista emotivo, farne sempre delle cellule vive, e che tutto sia palpitante, sofferto e nello stesso tempo logico. [...] ⁹

Dunque la *poesia* per il musicista piemontese è qualcosa che consente di comunicare l'emozione originaria attraverso organizzazione mentale e abilità artigianale, due doti di cui fu sempre provvisto (mentre meno provvisto fu, a suo dire¹⁰, di quella che comunemente viene definita ispirazione). Del resto, per Ghedini, l'emozione originaria è sempre di natura drammatica - «io non concepisco neppure una breve lirica senza un dramma»¹¹ – e, senza un dispositivo di immagini, il compositore non può chiarificare e sviluppare l'elemento drammatico:

Se scelgo la solita orchestra, probabilmente lo stile sarà *more solito*; se escludo una famiglia strumentale il mezzo tecnico inconsueto che mi impongo guiderà la mia mano verso altre possibilità. Perché dovrò arrangiarmi, e far a meno di questo o quell'istrumento. [...] E ciò fa parte (parte più materiale che spirituale) della cosiddetta sceneggiatura. ¹²

Più o meno nello stesso periodo, di prezioso aiuto per il fine della nostra indagine,

⁹ Lettera ad Attila Poggi da Borgosesia, 1° agosto 1943 in Stefano Parise, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere, attraverso le lettere*, Milano, Ricordi-Accademia Nazionale di s. Cecilia, 2003, p. 203.

¹⁰ Lettera a Carlo Pinelli da Borgosesia, 19 settembre 1944, in S. Parise, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere, attraverso le lettere. cit.*, p. 219: «Se l'opera in certe parti sarà mancata, sarà per mancanza di quella linfa ispirativa [...] e di immaginazione melodica. Doti che io non possiedo in quantità...»

¹¹ Lettera a Giacomo Mottura da Borgosesia, 26 ottobre 1944 in Idem, *cit.*, p. 232.

¹² Lettera ad Attila Poggi, *ivi, cit.*, p. 204.

Ghedini, in una lettera indirizzata al fedelissimo amico (già suo allievo di composizione) Carlo Pinelli, scrive riguardo al fratello di questi – il librettista Tullio – in merito alla giusta disposizione che presiede il comporre una tragedia come *Le Baccanti*:

Tullio sa sempre trovare il *tono* giusto: l'ha trovato in Hassan, nella Pulce d'oro, nelle Baccanti, ossia in lavori opposti per carattere, ambiente, epoca. E questo mi ha molto facilitato nel compito. [...] Il tono giusto di Tullio poteva essere annullato da una sovrapposizione sonora assurda o comunque fuori luogo. Questo non avvenne mai, perché anch'io credo di avere l'istinto del *tono*.¹³

Come si può evincere, per Ghedini lo spirito giusto, lo stato d'animo adatto sono più determinanti del dare attenzione nel rivestire, parola per parola, un testo: e ancora, un lied, per quanto breve, può già costituire «un dramma creato e realizzato, un dramma risolto con pochi tratti in ogni lirica di Schubert».¹⁴

La lettera ad Attila Poggi del 1° agosto 1943 ci pare anche importante perché tocca altri due aspetti rilevanti nella definizione di una cifra stilistica ghediniana: quello del timbro e del concetto di limite. Sul primo, ampie disamine verranno da noi fornite attraverso critici, come Gavazzeni o Angiola M. Bonisconti, nella parte III. Sul secondo, proprio in anni contemporanei agli eventi bellici (e quindi alle lettere citate), riportiamo la posizione – a noi preziosa – di un compositore che ha fatto la storia del '900 musicale, divenendone, a differenza di Ghedini, un personaggio di primissima grandezza: Igor Stravinskij.

Riguardo al timbro, ci sembra opportuno citare la definizione di un noto fenomenologo, colui che è stato ritenuto il più illustre filosofo della musica italiano dei nostri tempi, già docente di filosofia teoretica all'Università degli Studi di Milano, recentemente scomparso, Giovanni Piana (Casale M. AL 1940 - Praia a Mare CS 2019), per poter comprendere l'importanza che questa caratteristica del suono possiede per il nostro compositore (formulata con un lessico più appropriato):

La differenza timbrica chiama in causa la materia di cui è fatto uno strumento, il modo concreto in cui il suono viene prodotto e le forme dell'azione che lo produce. [...] Molte delle espressioni correnti si richiamano all'ambito della tattilità e quindi in generale della materialità; e molte anche nell'ambito della visualità, soprattutto per ciò che riguarda l'area di senso della luminosità. Questi richiami possono essere intesi come già orientati in direzione *psicologica*, come se trattando di una

¹³ Lettera a Tullio Pinelli cit., in., S. Parise, *Giorgio Federico Ghedini, cit.*, p. 219.

¹⁴ Lettera cit. ad Attila Poggi, *ivi.*, *cit.*, p. 202.

certa differenza timbrica venisse già prospettata una certa atmosfera emotiva. [...] La possibilità di queste estensioni sostiene il dubbio che un elemento ineliminabile di soggettività sia inerente. [...] Vogliamo chiamare corpo sonoro la massa sonora di un suono-oggetto. Il timbro è allora null'altro che il *corpo del suono* (*Klangkörper*). In tedesco timbro si dice *Klangfarbe*, letteralmente *colore del suono*.¹⁵

Perfino una scienza come la fenomenologia, nella sua oggettività, ammette un elemento emozionale e soggettivo nella scelta timbrica, così come descritto, in tutt'altri termini, dal musicista e viene confermato da altre sue affermazioni che contribuiscono a ricostruire una poetica del comporre ghediniana. Oltre al suo basarsi su una *fisicità*, corporeità (fondata sul timbro), che al contempo trasmette emotività, si rileva che la sua *poiesis* preveda una connotazione artigianale, quasi manuale, generata da una prassi continua che conduce ad un comporre spontaneo, richiedente tuttavia un'organizzazione mentale. Questa facilità del comporre fu contraddetta, nella sua stagione creativa, esclusivamente dalla stesura de *Le Baccanti*, che non solo rappresentò un arduo banco di prova per il maturo compositore, ma le cui fatiche, come vedremo nelle pagine seguenti, non trovarono a lungo, anche per sua volontà, il debutto a La Scala.

Ritornando al concetto di limite – e alla definizione che ne propone Stravinskij – troviamo che il compositore russo si avvicini all'idea che Ghedini coltiva quando parla di occasione nell'ispirazione (sempre dalla lettera ad Attila Poggi del 1° agosto 1943):

*Ha la sua importanza ai fini dell'ispirazione aver messo tre ottoni che lottano con tre esigui archi e ciò fa parte (materiale più che spirituale) della cosiddetta sceneggiatura (esempio tratto dalle *Litanie alla Vergine* del 1926). [...] Ed è pur cosa indispensabile non trascurare il mezzo con cui servirsi. Ed è nell'equilibrio di queste due cose [situazione drammatica e sceneggiatura] che sta il segreto della composizione musicale.*¹⁶

Qualche anno prima, nel 1939, Stravinskij lasciò la Francia per un ciclo di conferenze all'Università di Harvard sulla poetica musicale (le cosiddette Norton Lectures): gli eventi bellici fecero sì che, costretto a stabilirsi prima a Los Angeles, poi a Hollywood, divenne cittadino americano dal 1945, vivendo fino alla sua morte negli Stati Uniti. Nel 1942 le lezioni furono pubblicate dalla Harvard University Press in francese e in esse

¹⁵ Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini, 1991, p. 106-111.

¹⁶ Lettera cit. ad Attila Poggi, *Parise, cit.* p. 204.

troviamo quanto segue:

Più l'arte è vagliata, limitata, elaborata, più essa è libera...Se tutto mi è permesso, il meglio, il peggio, se nulla mi oppone resistenza, ogni sforzo è inconcepibile, io non posso appoggiarmi a nulla per costruire e quindi ogni impresa sarebbe vana...¹⁷

Per il musicista russo, pertanto, il limite e l'occasione non servono solo per la realizzazione concreta, ma sono anche stimolo per un'ispirazione di natura più spirituale. I due compositori vivono in un '900 che offre loro una società musicale non soggetta a vincoli se confrontata con il principato di Sassonia presso cui prestava servizio Bach o il teatro impresariale napoletano o veneziano del XVIII secolo: di qui la necessità per l'artista contemporaneo di un rigido contorno che impedisca un'impotenza del creare o una forma mimetica di qualche tecnica, per fronteggiare la libertà e la ricerca di originalità di cui il compositore dispone¹⁸. L'artista necessita di una disciplina: libertà significa saper fare propri schemi o inquadramenti, (per cui Ghedini è in grado di orchestrare già mentre sviluppa un'idea musicale o di ambientare l'atmosfera di un dramma attraverso il suo universo sonoro prescindendo dal testo). Questa posizione, che potrebbe mostrare regressioni ottocentesche (nel rapporto librettista-compositore) o apparire sinonimo di una sudditanza della poesia nei confronti della musica (o almeno della sua qualità timbrica, così prevalente e determinante in Ghedini), trova invece una sua giustificazione anni dopo (questo saggio critico viene pubblicato per la prima volta nel 1962, ma il suo contenuto non fu redatto prima del 1956), in un'affermazione di colui che è considerato il più rilevante librettista del secondo Novecento, Wystan H. Auden.

I versi del libretto non sono rivolti al pubblico, ma sono una lettera privata al compositore, hanno il momento di gloria quando gli suggeriscono una certa melodia, poi vanno dimenticati, come per un generale cinese la fanteria.¹⁹

Come ben suggerisce Franco Arato, a commento di questo giudizio, l'affermazione è un

¹⁷ Igor Stravinskij, *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1942, tr. it. a cura di L. Curci, *Poetica della musica*, Curci, Milano, 1954, riedita a cura di M. Guerra per Studio Tesi, Pordenone, 1983, p. 58. tr. it. a cura di G. Fiori, *Lo scudo di Perseo*, Milano, Adelphi, 2000, p. 370.

¹⁸ Guido Salvetti, "L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica tra le due guerre", *cit.*, p. 401-402.

¹⁹ Wystan H. Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber & Faber, 1975³, p. 473, tr. it. a cura di G. Fiori, *Lo scudo di Perseo*, Milano, Adelphi, 2000, p. 370.

po' provocatoria, visto che non impedì ai libretti del poeta inglese di vivere di vita propria²⁰, ma rende l'idea appunto su quale sia la funzione di un libretto e come ne disponga un compositore nel pieno '900. E ciò conferma quanto detto sul fatto che il limite della musica teatrale debba essere intrinseco, immanente alla musica, non extramusicale, letterario.

La complessità e la quantità del materiale raccolto (e gli stimoli e l'eco che può suggerirci) ci rende difficoltoso far uso di tale attributo definitivo; tuttavia un ultimo aspetto, che contribuisce in quest'indagine a ricostruire una poetica del linguaggio del teatro drammatico di Ghedini, è il fatto che il suo credo stilistico si basi su un'idiosincrasia nei confronti dei canoni del melodramma italiano²¹ in accordo con il suo principale collaboratore Pinelli (tale tendenza non è inficiata dalle ultime collaborazioni con Quasimodo e Antonicelli).

Il nostro lavoro per trarre conferma da queste linee di tendenza, si occuperà di una disamina, nelle prime due parti, dei libretti della produzione teatrale di Ghedini (comprese le lettere e le recensioni coeve che ci daranno un'immagine esaustiva della problematica anche in un contesto storico, allo scopo di indagare quelle che sono state le sue modalità creative) e, nella terza parte, la ricerca troverà riscontro nella critica, nella ricezione e fortuna dell'intera sua produzione, non trascurando elementi come il rapporto con il mondo musicale coevo, trattandosi di un compositore ancor oggi scarsamente noto.

²⁰ Franco Arato, *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi L., Città del Silenzio, 2007, p. 66-67.

²¹ Stefano Parise, *Profilo di G. F. Ghedini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a.1992-93, p. 566-568

I PARTE
I MELODRAMMI DI GHEDINI
FINO AL SECONDO CONFLITTO MONDIALE

INTRODUZIONE I PARTE

Ci è sembrato opportuno – prima di condurre l’analisi dei libretti, che caratterizzerà la parte I e II della nostra indagine – dare accenno a quelle novità che avevano caratterizzato gli aspetti della poesia italiana a cavallo del secolo, evidenziando come venne introdotto nella nostra lingua il verso libero e quale rapporto si era venuto a creare tra compositore e librettista, verificando anche quali nuove tendenze letterarie fossero sorte nella poesia per musica non destinata al repertorio teatrale (cantata da camera).

La librettistica musicata da Ghedini appartiene ad un mondo nuovo per la nostra tradizione del melodramma, ma ad un mondo che non ha *sfondato*, che non ha creato un nuovo canone o tradizione. È stato così in parte anche per le *scuole* precedenti di poco Ghedini (*la generazione dell’80*) o successive (si pensi al trio Maderna, Berio, Nono, che ha ottenuto successi considerevoli tra i 60 e i 25 anni fa, ma non ha conservato, dopo la scomparsa, se non in qualche esempio, una fortuna esecutiva). La mancanza di un’eredità stilistica si è venuta a creare, a maggior ragione, per un compositore come Ghedini, privo di una sua *teorica*; in particolare, questo vuoto ha avuto modo di generarsi in una società musicale pregiudiziale e legata ad un pubblico poco avvezzo alle novità, come quello di alcuni enti lirici italiani – vere e proprie istituzioni, molto più di oggi – 60, 70, 80 anni fa. Questa disamina ci ha necessariamente condotto alla ricerca di una poetica possibile che tenda un arco comune in questi melodrammi, nel repertorio di un compositore che è stato spesso definito eclettico, sperimentale, isolato, al di fuori delle scuole, privo di una poetica che potesse definirlo al di là della sua limitata produzione teatrale, peraltro caratterizzata da scarse riprese. Il tutto, tenendo conto della complessità del linguaggio musicale novecentesco, della posizione non sempre così inequivoca condotta dal maestro e dai suoi collaboratori per i testi nell’affrontare l’impegno di proporre un teatro nuovo di mezzi e linguaggi, in grado di tener conto della musica antica italiana, dei nuovi disagi dell’umanità che il secolo passato ha attraversato, dei cambiamenti politici, sociali, economici, mostrando attenzione a correnti letterarie nuove, provenienti da olttralpe. Non tutto chiaramente è risultato coerente ed omogeneo in questa direzione, ma non ci può stupire, in un lasso di tempo che va, per la sua produzione di teatro musicale, dalla prima

guerra mondiale alla nascita della comunità europea. Ineludibili, in questo percorso, oltre alle fonti citate dei libretti, la cospicua mole dei carteggi del musicista piemontese, le recensioni e la critica coeve alle prime rappresentazioni e alle riprese principali.

L'analisi letteraria dei libretti, affrancati dalle regole della metrica, liberi nella loro mimesi a situazioni e atmosfere drammatiche non previste nel passato, propri di un secolo complesso, tormentato e tendente a creare nell'arte un'espressione di nuovi disagi in una realtà in continua evoluzione, dovrà tener conto di polimetrie che ritroviamo nei poeti contemporanei alla produzione del teatro musicale di Ghedini.

Il verso libero²², così presente nel nostro *corpus* analizzato, nasce alla fine dell'Ottocento e si diffonde dalla Francia nelle letterature occidentali, con gli importanti precedenti di Walt Whitman e dello *sprung rhythm* di Gerard Manley Hopkins. I diversi tipi di verso libero (polimetria, anisosillabismo, riadattamento della metrica barbara, verso accentuativo, verso-frase, verso lineare), li ritroviamo nella poesia coeva al periodo di Ghedini: Bacchelli (*Poemi lirici* 1914), Sbarbaro (*Pianissimo* 1914), Jahier (*Con me e con gli alpini* 1919), Montale (*Ossi di seppia*, *La bufera* 1925 e 1956), Ungaretti (*L'allegria* 1931), Pavese (*Lavorare stanca* 1936), Pasolini (*Le ceneri di Gramsci* 1957), Zanzotto (*La beltà* 1968).

Chiaramente, coesistono una serie di posizioni intermedie tra rifiuto integrale dei metri e lo pseudo-tradizionalismo²³, come gli ipermetri e i *faux exprès* mescolati a tradizionali endecasillabi, o rari endecasillabi, tra versi ritmici prosastici come per esempio in Luzi o Tobino. In *Purgatorio de l'Inferno* di Sanguineti, troviamo (come nel Montale de gli *Ossi di seppia* già citati), elementi metrici che alludono ad un codice in realtà infranto (come endecasillabi in versi ove, a causa dell'ambiguità, la nomenclatura metrica rimane a volte impossibile).

Già a partire dal Medio Evo sono note forme di prosa ritmica, che dipendono dalle norme che regolano il verso: a questo proposito, Pietro G. Beltrami prosegue nel dire che vi è una tendenza affermata a eludere la versificazione libera della poesia del Novecento dalle

²² Vedi a questo proposito F. Brioschi - C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, p. 128-133, all'interno della sezione III *Versificazione*.

²³ Franco Fortini, *Saggi Italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 317.

trattazioni di metrica, ma afferma altresì che: «la metrica individua comunque, nei testi, aspetti istituzionali della loro struttura, che dipendono dalle regole accettate nel contesto in cui i testi sono prodotti, e aspetti individuali che dipendono dall'iniziativa degli autori»²⁴. Quindi è ovvio trovare – a maggior ragione in poesia o comunque in prosa atta ad essere musicata – elementi prosodico-metrici o comunque di ritmo o clausole anche nel XX secolo, così come ben descritto da G. Luigi Beccaria²⁵, Aldo Menichetti²⁶ e lo stesso Beltrami²⁷.

In questa sede, ci risultano utili l'ormai datato, ma prezioso, studio di Giuliani²⁸ e quello più recente di Mengaldo: il primo parla di verso sillabico, accentuativo, e dinamico, quindi non dipendente dall'isocronismo degli accenti o dal numero di sillabe, deciso piuttosto dall'importanza semantico-strutturale che possiamo definire atonale, in quanto le sillabe toniche e atone non sono che il dritto e il rovescio del discorso. Il riferimento è a Pavese, in particolare, ma anche al più recente Sanguineti, mentre Mengaldo tiene presente Bacchelli, Campana, Govoni oltre ai già citati Montale, Jahier, Pavese. Mengaldo definisce libera la metrica di un testo se si verificano tre condizioni:

Il testo non rispetta uno schema di rime codificato.

Il testo è in versi liberi, intendendo che le forme metriche della tradizione possono essere liberamente costruite dal poeta e individuate dal lettore, oppure che esse possono essere costruite come forme a loro volta libere.

Se vi sono divisioni in strofe, esse differiscono una dall'altra, per numero differente di versi o per versi di differente tipo.²⁹

Questo chiarisce, pertanto che, in un'analisi di un libretto novecentesco, ancor più che in un'analisi poetica coeva, dialefe, sinalefe, dieresi e sineresi, hanno senso in rapporto alla

²⁴ Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 18.

²⁵ G. Luigi Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*. Firenze, Olschki, 1964.

²⁶ Aldo Menichetti, "Problemi della metrica" in *Letteratura Italiana* dir. da A. Asor Rosa, III, *Le forme del testo I, Teoria e poesia*. Torino, Einaudi, 1984, p. 349-90.

²⁷ Pietro G. Beltrami, "Prospettive della Metrica", in *Lingua e Stile*, XV, 1980, p. 281-300.

²⁸ Alfredo Giuliani, *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Torino, Einaudi, 1965 (5^a ed. 1978), p. 214.

²⁹ Pier V. Mengaldo, "Questioni metriche novecentesche", in *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1988, p. 562.

misura del verso³⁰, che il ritmo musicale ci aiuterà talvolta a definire, specie trovandoci in presenza di prosa ritmica.

In questa introduzione, ci sarà di aiuto anche fare luce su quello che era la situazione del rapporto tra poesia e musica in Italia, nel periodo tra Verdi e Puccini per intenderci, assai ben studiato da Adriana Guarnieri Corazzol³¹. Un periodo che fu, negli ultimi del secolo XIX, acceso di polemiche³² anche giuridiche sulle competenze economiche dei librettisti, in un'epoca che inaugurava i diritti d'autore. Le contese a quel tempo riguardavano anche la fama della categoria, spesso giudicata decaduta rispetto al passato³³, che viceversa, in studi recenti, ha meritato il giudizio di aver conseguito una sua piena autonomia, dai tempi della Scapigliatura, e un livello artistico mai raggiunto con la realizzazione del libretto del *Nerone* di Boito³⁴, nonostante i ripensamenti durati circa trent'anni da parte del poeta e musicista padovano.

Quasi tutti gli studiosi sono concordi oggi nell'affermare che il libretto dagli ultimi dell'800, nel panorama operistico italiano, non era più lo scheletro di qualcosa che doveva essere rivestito per aver vita propria, ma era una forma artistica originale, non soggetta a convenzioni, e, per tornare alla metrica, i *nonasillabi* e gli esametri di Boito hanno condotto al polimetro, al verso libero, alla prosa, di cui accennavamo sopra³⁵. Sui gradi giocati dal rapporto librettista-compositore (dal libretto in funzione della musica e totalmente manipolabile, fino al libretto originale ben definito), bene ha indagato

³⁰ Molto chiaro a questo proposito l'esempio *Guarda questi begli anemoni* proposto da Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pag. 207, tratto da *L'estate di San Martino* di Betocchi. In questa accezione, si comprendono i settenari e la loro libertà o il sonetto novecentesco, ancora molto praticato da illustri esempi.

³¹ Adriana Guarnieri Corazzol, "Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli" in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada* a cura di C. Fertoni, E. Sala, C. Toscani, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2009, p. 203-223.

³² Cfr. Attilio Omodei, *La condizione giuridica del librettista*, tesi di laurea discussa alla Facoltà Giuridica di Torino, Milano, Tipografia dello Stabilimento Sonzogno, 1892, p. 9, 10, 15 e 16.

³³ Ettore Moschino, "Il libretto moderno" in Giuseppe A. Lombardo *Annuario dell'arte Lirica e Coreografia italiana*, Milano, Arturo Demarchi, 1898, p. 51-58.

³⁴ Patrick, J. Smith, *The Tenth Muse: a Historical Study of Opera Libretto*, New York, A. A. Odod, 1970, tr. it. a cura di L. Maggini, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981.

³⁵ Stefano Telve, "La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione I e II", in *Lingua nostra*, 65/1-2, p. 16-30 e 65/3-4 p. 102-114 (2004).

Giovanna Gronda³⁶.

Nei primi due decenni del '900, Guarnieri Corazzol sostiene che il rapporto rimane stabile tra musicista e poeta, anche se in qualche caso assistiamo a regressioni ottocentesche che prevedono un librettista ancora poco autonomo³⁷. Probabilmente, va detto che il poeta *alto* spesso è impegnato in operazioni di collaborazioni in grande stile che lasciano poco spazio ad innovazioni, per garantire un successo certo in istituzioni teatrali di grande tradizione e largo pubblico. Molto illuminante la classificazione dei nuovi generi del melodramma apportata da Ettore Desderi nel 1930, a proposito della produzione contemporanea:

il dramma corale, in cui protagonista è la folla [...], l'opera pittoresca e folcloristica, per lo più leggera e festosa [...]; infine la breve serrata tragedia d'ispirazione classica e, al polo opposto, il grottesco, caricaturale, beffardo.³⁸

Se, all'inizio del nuovo secolo, nelle istituzioni operistiche italiane continuavano a venire rappresentati melodrammi di Verdi, Puccini e dei Veristi, dove nel rapporto tra parola e musica il dominio era per lo più della seconda, dal 1910, la presenza di Boito e D'Annunzio nell'opera, iniziò a generare, pur in modo discontinuo e altalenante, una maggior fusione di musica e letteratura. Barilli, Bontempelli e Savinio contribuirono, insieme alla cosiddetta generazione dell'Ottanta, a differenziare la romanza di cassetta (ove il testo era un pretesto) dalla lirica da camera³⁹. Essa avrebbe dovuto essere caratterizzata da «vera poesia di veri poeti», da un «evidente impegno compositivo, da sperimentazione melodica, ritmica o armonica e da libertà formale, [...] orientata a uno stretto rapporto tra testo e musica⁴⁰», a partire dalle lacerazioni della Scapigliatura.

³⁶ Giovanna Gronda, "Il libretto d'opera fra letteratura e teatro", in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, p. IX-XLV.

³⁷ A. Guarnieri Corazzol, "Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento..." *cit.*, p. 211.

³⁸ Ettore Desderi, *La musica contemporanea. Caratteri, tendenze, orientamento*. Torino, Bocca, 1930, p. 123.

³⁹ Si legga a proposito Ildebrando Pizzetti, "La lirica vocale da camera" in *Intermezzi critici*, Firenze, Bemporad, [1921] ma già scritta nel 1914, p. 165-172.

⁴⁰ Si veda A. Guarnieri Corazzol, *Musica e poesia in Italia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 223-232.

All'interno di questa corrente, non venivano disdegnate soluzioni d'Oltralpe (francesi e tedesche), le cui culture, da maggior tempo, erano avvezze ad una lirica d'arte. Tuttavia, come vedremo nel melodramma del Novecento italiano, e non di meno in Ghedini, questa divisione non fu mai così netta e spesso la poesia alta (Petrarca, Dante, Foscolo, Boccaccio, Leopardi, Carducci) diede origine a una romanza d'arte, o, viceversa, poeti minori servirono da testi alla lirica da camera. Vero è che, da questo periodo, in Italia vi sarà l'insorgere del fenomeno dei letterati-scrittori e dei musicisti-compositori che, spesso, supereranno le anguste definizioni di categoria (dopo la sublime eccezione, per valore artistico raggiunto, del citato Boito): per cui non mancheranno critici musicali (Pannain, Confalonieri a cui vanno aggiunti i già citati Savinio e Barilli) che rappresenteranno melodrammi; compositori che (con migliori esiti) scriveranno in proprio i libretti (Alfano, Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola) o svolgeranno l'attività di critici (Castelnuovo Tedesco, Casella, il già citato Pizzetti). Questo si integra con l'affermazione di Paolo Isotta su Respighi: «un poeta dotto, [...] quanto alla scelta dei testi musicati da compositore di musica vocale»⁴¹. E si associa, altresì, al fatto che vi furono figure intermedie tra le due attività come, per rimanere alla Torino di Ghedini, Vincenzo Davico (compositore e critico che, proprio nelle composizioni per voce e orchestra, diede il meglio di sé, vicino ad un gusto *prerafaellita*⁴²) e Luigi Perrachio, (pianista del Doppio Quartetto di Torino, didatta, autore di una monografia su Debussy). Possiamo anche essere d'accordo con Sergio Sablich (Bolzano 1951 - Firenze 2005), secondo il quale, «stabilendo una sorta di cifra nella semantica della parola, [...] si guarda al pianeta sterminato delle suggestioni sonore per arricchire consapevolmente i vocaboli»⁴³: in particolare, il noto conduttore radiofonico, docente al conservatorio "L. Cherubini" di Firenze, dove era stato anche studente, continua affermando:

⁴¹ Paolo Isotta, *Altri canti di Marte*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 365.

⁴² La definizione è di Cristina Santarelli, già docente al DAMS Università degli Studi di Torino dal 1998 al 2002, nell'omonima voce del DEUMM, *Le biografie*, vol. II, p. 410, Torino, UTET, 1985; è oggi docente di Storia della Musica presso il Conservatorio "G. F. Ghedini" di Cuneo, dopo essere stata docente della stessa disciplina al "G. Verdi" di Milano.

⁴³ Sergio Sablich "Il Novecento. Dalla generazione dell'80 a oggi" in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, sez. VI *Teatro, Musica, Tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, p. 425.

Quanto più le nuove correnti poetiche si affermano individualmente e privatamente, tanto più difficile appare l'aggancio con la musica. Il caso più emblematico è quello dell'ermetismo, del tutto immusicabile proprio in ragione della interna, aspra musicalità della sua autonomia poetica.

Per qualche tempo, dunque, sono i compositori a battere percorsi più tradizionali, pronti tuttavia, non appena lo snodo poetico lasci intuire una possibilità di *melos*, ad aprire la ricerca preminente sul linguaggio e sulle forme musicali alle istanze moderne dei «lirici nuovi», come avverrà in Giorgio Federico Ghedini e in Mario Castelnuovo-Tedesco. La produzione vocale di Ghedini negli anni '20 e '30 ha frequenze molto indicative per quanto riguarda la letteratura. Abbiamo un filone mistico-spirituale (le liriche su testi della poesia religiosa del Duecento, in testa Jacopone da Todi e san Francesco d'Assisi), uno popolareggiante ma permeato di umanesimo raffinato (antichi testi napoletani, Giustinian, Boiardo), uno classico (liriche greche). Soltanto dopo la guerra Ghedini si rivolgerà alla letteratura contemporanea trovandovi affinità poetiche e spirituali, come nel *Concerto dell'Albatro* (1945), ispirato dalla traduzione di Cesare Pavese del *Moby Dick* di Melville. [...] ⁴⁴

Potremmo, sempre relativamente a Ghedini, aggiungere altri filoni o altri autori (si pensi, per i poeti contemporanei, a Quasimodo, Jahier, Bacchelli, Guido M. Gatti, D'Annunzio, Pascoli, Nicola Lisi, per tacere della giovanile collaborazione con Gozzano); mentre, riguardo agli autori del “popolareggiante permeato di umanesimo raffinato”, sarebbe sufficiente ricordare Lucrezia Medici Tornabuoni, o i vari Alcmane, Mosco e Meleagro per la classicità. Sablich ci dà anche il motivo di tali scelte:

[...] Anche qui, fa premio la condizione soggettiva ferma restando la natura oggettiva dei linguaggi specifici. E non altrimenti accade quando scrittori poeti vestono i panni del critico musicale, trovandosi alle prese con problemi tecnici e interpretativi a loro estranei. Imbarazzante, se non fosse bilanciato dall'autoironia, sarebbe il caso di Montale, la cui attività di critico musicale rivela gusti ed umori capricciosamente angusti – quasi caratteristici dell'appassionato d'opera e del dilettante -, del tutto impari alla sensibilità e alla pienezza del poeta e del prosatore ⁴⁵.

Il mondo della librettistica italiana dell'inizio del '900 – già di per sé peculiare – ci ha introdotto al caso particolare dei primi libretti del teatro musicale non rappresentato di Ghedini, che mostra origini letterarie di ambiente francese (proposte al giovane compositore da Guido M. Gatti e Romualdo Giani, culturalmente e linguisticamente assai

⁴⁴ S. Sablich, “Il Novecento. Dalla generazione dell'80 a oggi”, *cit.*, *ibidem*.

⁴⁵ Idem, *ibidem*.

più attrezzati di lui). In questa prima parte, esamineremo anche due opere rappresentate che costituiscono l'esordio assoluto sul palcoscenico e l'inizio della significativa collaborazione con Tullio Pinelli. Già in questi quattro lavori, osserveremo, nonostante le differenze di soggetto, di autonomia nella creatività musicale, di rapporto con i librettisti, come, verso la fine di questa fase antecedente il secondo conflitto, si inizino ad enucleare quelle tendenze della poetica di Ghedini che nel teatro musicale rimarranno costanti, pur permanendo un rapporto di occasionalità nella committenza dei lavori teatrali. I nostri riferimenti saranno inizialmente contrassegnati dall'idea di pluralismo linguistico, dal teatro morale e dalla poetica dell'occasione, come indicato da alcuni studiosi prima di noi, ma con la ferma volontà di rintracciare, già in questa produzione non pienamente matura, elementi descritti, nell'introduzione generale, che conducano ad una personale poetica del compositore.

I.1 I libretti dei melodrammi non rappresentati

Gringoire e *L'Intrusa* appartengono agli anni di apprendistato di Ghedini (ma a differenza di Verdi, egli non visse degli *anni di galera*, nei quali gli impresari non davano tregua al compositore di Busseto, a discapito della qualità delle sue opere): il primo dei due atti unici fu un atto di coraggio di due giovani (il librettista era Gatti) che allo scoppio del primo conflitto mondiale si cimentarono su un testo francese, romantico e ottocentesco a cui venne mutato il finale da positivo a tragico (per il protagonista). Probabilmente non ne risentirono molto per il mancato debutto scenico, sia il giovane critico, dedito a pubblicare saggi su musicisti francesi, sia il compositore, impegnato nel ruolo di maestro sostituto e di direttore d'orchestra nel circuito dei teatri di provincia. Per *L'intrusa*, il discorso cambia perché l'autore del libretto fu Giani, che come vedremo, riponeva molte speranze nella nuova musica di Ghedini, che, nel frattempo, si era sposato, aveva preso servizio al Liceo Musicale "G. Verdi" di Torino come docente di armonia, dirigeva cori amatoriali e si occupava di leggere il più possibile dal '600 italiano. La collaborazione con il più maturo ed erudito avvocato, lasciò un segno duraturo sul musicista e sul suo modo di pensare il teatro musicale anche a distanza di vent'anni.

I.1.1. La Torino di Gozzano e delle sorelle Zanardini

La frequentazione tra Guido M. Gatti (Chieti 1892 - Grottaferrata ROMA 1973) e Giorgio F. Ghedini ebbe inizio nel 1915, dopo gli esordi di quest'ultimo come direttore d'orchestra a Torino, prima al Politeama "Chiarella" e quindi al Teatro Regio. In quell'anno, il musicista completò la composizione per voce recitante, coretto femminile e quartetto d'archi *Carolina di Savoia* su testo di Guido Gozzano (a cui rimaneva un anno di vita)⁴⁶. Il poeta e Ghedini si erano conosciuti proprio tramite Gatti, che fornirà poi al compositore il libretto del suo primo atto unico, mai rappresentato: l'incontro quasi certamente avvenne in una delle serate concerto organizzate dalle sorelle Silvia e Alina Zanardini⁴⁷. Prima di confrontarsi per la prima volta con un'opera, Ghedini compose il brano polifonico a quattro voci con orchestra *Ibant magi*⁴⁸, riscoperto postumo, oltre mezzo secolo dopo, da Silvano De Francesco⁴⁹. Queste indicazioni non vogliono essere solo biografiche o limitate alla storia culturale del capoluogo piemontese. In realtà, il confronto con le sorelle Zanardini, esecutrici in queste serate di autori di musica antica italiana, da un lato, avvicinò il compositore all'opera italiana del '600 (Cavalli, Scarlatti), allora assai poco nota e, dall'altro, mostrò – nella citata *Carolina di Savoia* – un rigorosissimo rivestimento strofico dei versi di Gozzano che si rifà a Brahms, procedimento che Ghedini avrebbe utilizzato anche nel musicare le tre liriche su testo di Gatti e le forme chiuse del *Gringoire*. Gli anni in cui il compositore si stabilirà definitivamente nella città subalpina (dal 1918 si unisce in matrimonio con Laura Negrelli, sorella di Ferruccio, anch'egli musicista e sovrintendente dal 1925 al teatro Regio), vedono trasformare Torino – se così si può dire – in una Weimar italiana⁵⁰,

⁴⁶ Si veda a questo proposito il recente contributo di Stefano Baldi "Due collaborazioni di Gozzano con i musicisti. Il concerto *Echi di musiche antiche* delle sorelle Zanardini e *Carolina di Savoia* di G. F. Ghedini" in *L'immagine di me voglio che sia: Guido Gozzano, convegno internazionale Torino 27-29 ottobre 2016* a cura di M. Masoero, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2017, p. 259-267.

⁴⁷ Abbiamo notizia che una si svolse nell'autunno del 1914 al Liceo Musicale di Torino, anche grazie ai resoconti del caporedattore de *La Riforma musicale* Gatti.

⁴⁸ Eseguita al Teatro Regio il 23 dicembre 1915, su iniziativa del quotidiano *La Stampa* per una raccolta fondi.

⁴⁹ Silvano de Francesco, "Annotazioni su alcune musiche, finora non segnalate di G. F. Ghedini", in *Fontes*, 1967, n. 3, p. 120-121.

⁵⁰ Carlo Benzi, "Tendenze moderniste della musica italiana dopo la prima Guerra Mondiale", in *Storia della Musica*, dir. da Alberto Basso, vol. IV, Torino, UTET, 2004, p. 87.

definizione che attingiamo da Massimo Mila (Torino 1910 - ivi 1988). Tra la fine della Grande Guerra e gli anni '20, la casa editrice Fratelli Bocca, la Rivista Musicale Italiana, Alfredo Frassati direttore de *La Stampa*, l'architetto Carlo Fenoglio, l'industriale Carlo Gualino ambiscono a riportare il capoluogo ai fasti degli anni in cui era capitale.

Ghedini, in questa fase, è un musicista capace di dirigere orchestre (anche in condizioni non favorevoli), riportando successi in campo operistico in repertori da lui poco amati ed è già un valente didatta, ma se da una parte si sta formando una solida preparazione sul Seicento italiano, per lui foriero di tanta ispirazione nella musica futura, dall'altra non è ancora autonomo riguardo ad una sua cifra stilistica (i canoni sono ancora il tardo romanticismo tedesco) e non possiamo certo parlare di teatro dell'occasione o teatro morale per il dramma *Gringoire*. Questo lavoro che fu, proprio per la differenza caratteriale di Gatti e Ghedini, verosimilmente voluto più dal primo che dal secondo (il critico musicale e ingegnere abruzzese dimostra di essere introdotto a Torino più del musicista piemontese, già durante la frequenza del Politecnico) presenta un solo personaggio che si distingue tra gli altri: il protagonista che, prima autoironico, poi eroe romantico accetta il destino di vittima, come altri personaggi principali della futura drammaturgia musicale ghediniana.

1.1.2 Analisi del libretto *Gringoire* di Guido M. Gatti

La *comédie historique*, in un atto in prosa, *Gringoire* di Théodore Faullain de Banville (Moulins, Allier 1823 - Parigi 1891), fu rappresentata per la prima volta al Théâtre Français di Parigi, il 23 giugno 1866. Il drammaturgo originario dell'Alvernia la dedicò a Victor Hugo, in riferimento al personaggio omonimo del celebre romanzo *Notre Dame de Paris*. Il dramma di Banville fu pubblicato postumo nel 1899, per i tipi di L. Conques - L. Carteret & C.ie, con le illustrazioni di Jacques C. Wagrez (Parigi 1850 - ivi 1908).

In effetti, Pierre Gringoire è stato personaggio storico vissuto tra Normandia e Lorena (1475 - 1539), incoraggiato dal re Luigi XII a scrivere pamphlet politici contro il papa Giulio II; fu maestro di retorica, responsabile dell'allestimento dei *misteri* parigini e autore di commedie che si rifanno ad Aristofane.

Gringoire è posto da Hugo tra i protagonisti del suo romanzo capolavoro, anche se nel

1482 (anno di ambientazione di *Notre Dame de Paris*), il poeta drammaturgo avrebbe avuto solo sette anni. Lo ricordiamo salvato dalla gitana orfana Esmeralda attraverso un matrimonio non consumato. La sua fame e mancanza di denaro sono così proverbiali da essere riutilizzati in Banville, anche se nel dramma il personaggio è giovane e in grado di fare innamorare l'adolescente Loyse almeno con i suoi versi.

La scena è ambientata a Tours nel 1469 (quindi anche Banville è anacronistico rispetto al poeta in carne ed ossa): personaggi sono re Luigi XI, il mercante Simon Fourniez, presso la cui abitazione si svolge il dramma, il giovane menestrello Pierre Gringoire, Loyse, adolescente figlia di Fourniez, il perfido monsignore Olivier-Le-Daim, la giovane sorella di Fournier, Nicole Andry.

Guido M. Gatti, autore del libretto *Gringoire*, dalla nativa Chieti, si era trasferito dal 1909 a Torino, e nel 1914, vi s'era laureato al Politecnico; da due anni collaborava con la rivista *La Riforma Musicale*. Preso incarico nella Fabbrica Italiana Pianoforti⁵¹, fondò la rivista *il Pianoforte*, che, nel 1928, divenne *La Rassegna Musicale*, cambiando sede da Torino a Roma.

Nel libretto Gatti incrementa il numero di personaggi rispetto a Banville, pur rimanendo articolato in un atto unico: vengono aggiunte Margherita e Genoveffa, sorelle di Luisa, anche se il loro ruolo è piuttosto marginale, sia a livello drammatico che musicale (se non per la ballata di Genoveffa). I loro nomi sono italianizzati, come avveniva e avverrà ancora nel melodramma italiano: Simone, Pietro, Luisa, Oliviero, Nicoletta.

⁵¹ La collaborazione con la FIP, fu importante, in quanto il librettista vi conobbe l'imprenditore Riccardo Gualino (Biella 1879 - Firenze 1964), interessante figura di mecenate musicale, il quale affidò proprio a Gatti la direzione artistica del Teatro di Torino, già "Scribe", da tempo in declino, dopo un attento restauro. In questo spazio, si alternarono le migliori compagnie di prosa del tempo (con in cartellone titoli di Brecht, Pirandello, Prampolini) e avvennero numerose prime esecuzioni di Alfano, Bloch, Casella, Hindemith, Kodály, Malipiero, Perrachio, Pizzetti. L'orchestra, di ottimo livello e specializzata in repertorio contemporaneo, era diretta da Vittorio Gui (Roma 1885 - Fiesole 1975). Contemporaneamente, si formò un'importante scuola di danza, che si avvale di Cesarina Gurgo Salice (moglie di Gualino), Bella Hutter, Raja Markmann. Con il dissesto economico di Gualino nel 1930 e il suo confino a Lipari (ME), il teatro divenne l'Auditorium della neonata EIAR, che si appropriò di un'ottima e collaudata orchestra e di modernissime apparecchiature di registrazione, per i tempi. Oltre che saggista, critico musicale, Gatti interpretò più volte il ruolo di *Frulla* nelle prime riprese moderne dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, a Firenze, quando, negli anni '30, fu segretario delle prime edizioni del Maggio Musicale Fiorentino.

Nella prima scena, in cui le due sorelle di Luisa narrano quanto è potente l'amore, ricamando, Gatti non sembra far prevalere un tipo di verso in particolare per commentare o suscitare emozioni nella sensibile sorella di Genoveffa e Margherita (forse per scoprire se è innamorata a sua volta di qualcuno), anche se nel distico più significativo, cantato in duetto, troviamo non a caso una coppia di endecasillabi a rima baciata, intonati dalle due sorelle:

GENOVEFFA MARGHERITA

O amore, o amore, che non sai tu fare:
anche la vita ai morti ridonare

Genoveffa vuol richiamare nel discorso la trasognata Luisa, quasi assente:

GENOVEFFA

Poveretta Luisa! Non ascolti
le nostre gaie storie
mentre assorta in un pensiero triste
che ti cerchia il capo...

In effetti, Luisa, la amata di Gringoire, appare lontana dalle futili chiacchiere delle sorelle, più attenta al mondo della natura circostante:

LUISA

È passata una torma
di rondinelle come frecce. Ahimè!
Sparvero dietro l'ombra della torre...
Ma ritorneranno al sole
cinguettando con gioia, felici...

Soprattutto, Luisa filosofeggia sul concetto di felicità:

LUISA

Assai diversa è la felicità...
Oh non già viver chiusa,
tra le mura d'una prigione, mentre
il mondo è sì grande

E sorridono tanti cieli, quasi
come un sorriso per ciascuna stella!... [...]

Ma è chiaro che non si può essere protagoniste senza sofferenze o alti ideali, alla maniera romantica. A differenza di Luisa, Genoveffa appare non solo più concreta, ma anche quasi protettiva nei confronti della sorella:

GENOVEFFA
Senza limiti è lo spazio conchiuso
da due braccia... l'infinito è in me,
se mi guardano gli occhi di chi amo.
Tu sogni, e il sogno ti trascina lungi
dalla vita terrena, ma...

La risposta comprende il punto di vista di Luisa:

LUISA
Ma così bello è il viso del mio sogno!
Fiero come un paladino guerriero
di re Carlo,
eppure come una fanciulla mite:
e sa il gioco della spada rude
e della dolce viola;
voce ha per la battaglia⁵²
e per la ballatetta⁵³.
Ed io son triste se il sogno vanisce
chè il mio cuore è deserto.

La scena muliebre si interrompe al sopraggiungere del sovrano Luigi XI, del padre delle tre sorelle, Simone, del consigliere del re Oliviero e della giovane zia materna Nicoletta (si intuisce dal dialogo che Luisa è rimasta orfana di madre e quindi Genoveffa e Margherita sono presumibilmente delle sorellastre); ma, poco prima, Genoveffa cita per

⁵² Forma vocale e strumentale in voga nel Rinascimento, resa celebre nel 1515 da *La guerre* di Clément Jannequin, (Châtelleraut 1485 – Parigi 1558) ispirata alla battaglia di Marignano oggi Melegnano (MI).

⁵³ Qui sta per diminutivo di ballata, forma vocale celebre già dal tardo Medio Evo: canzone a ballo, ballade.

intero una ballata piccola (in stanze di ottonari a rima x ripresa aax stanza – piedi più volta - ripresa x ecc.):

GENOVEFFA

[...] Se sapeste il mio dolore

dolce donna del pensiero,
più benigno a me l'altero
saria fatto vostro cuore.

Sospirando il vostro amore,

n'ho lo spasimo più fiero.
Ah! Sapeste il mio dolore,
dolce donna del pensiero.

Ahimè misero amadore

che vien da te uno - e spero! -
più benigno a me l'altero
saria fatto vostro cuore.

Se sapeste il mio dolore...

La struttura della ballata piccola prevedrebbe in realtà un endecasillabo nella ripresa e non un ottonario e nella seconda stanza la rima dovrebbe essere alternata e non baciata.

La scena II, vede l'ingresso di due voci maschili (un basso, il re e due baritoni Simone e Oliviero) e una femminile, Nicoletta.

Il re e Simone parlano di affari con i Fiamminghi riguardanti lana e seta, ma Luigi avverte dubbi nel mercante. È Nicoletta a far comprendere al sovrano la reticenza di Simone: riguarda la sorte di Luisa, orfana, che, rimarrebbe sola durante il lungo viaggio di Simone, il quale vorrebbe trovarle un marito. Luigi incoraggia il mercante con:

RE LUIGI

Non mi par greve l'impresa!

La tua bambina è bella:

non le potrà fallire amore.

Simone risponde, riguardo a Luisa e rivolto al sovrano con un endecasillabo, che “egli è ch'ella non vuole e non si smuove” riguardo al matrimonio. Le parole di Nicoletta confermano con due endecasillabi e un settenario, l'immagine che ci eravamo fatti dell'adolescente nella prima scena:

NICOLETTA

Par quasi che non sia di questa terra,

volata verso il cielo,

seguendo l'anima della sua madre...

Il rimedio di re Luigi si rivela assai lontano dalla sensibilità dell'adolescente, ma scopriamo che Luisa è figlioccia del sovrano (ne porta lo stesso nome):

RE LUIGI

Simone non ti crucciare...

Parlerò con la piccola ostinata

ed a me, sire e padrino,

concederà...

A questo punto, il rumore fuori scena fa deviare il discorso dei tre, dalle difficili nozze di Luisa a Gringoire – secondo quanto affermato da Nicoletta in settenari ed endecasillabo.

NICOLETTA

È Gringoire, il poeta affamato,

che a pancia vuota detta

ballate e canzonette

in terza, in nona rima:

e porge onore a questa e quella dama.

Oliviero, che non era intervenuto nel dialogo intriso di preoccupazioni riguardo al futuro

di Luisa, mostra tutto il suo livore nei confronti del poeta protagonista che, secondo il prelado, è un soggetto pericoloso per le autorità:

OLIVIERO

...mentre addenta le carni del padrone.
Una ballata corre per la piazza
della città: ognun l'ha sulla bocca.
La ballata degli impiccati.
Risveglia l'odio, riattizza il fuoco,
morde e scompare come una serpe.
Ma, parola d'Oliviero,
deve fruttar la corda a chi la scrisse!

Solo l'abilità diplomatica e il fascino di Nicoletta, come avvenuto poco prima nei confronti del mercante, riescono ad ammansire il sovrano già preoccupato e sospettoso, in settenari ed endecasillabi:

NICOLETTA

No sire: monsignore Oliviero
fu ingiusto col poeta
che non ha pane e canta
ed è buono nell'anima ed ancora
dona il mantello al mendico che trema.
Non è malvagio chi opera così.

Nella terza scena, abbiamo l'ingresso del protagonista, un tenore, che si presenta facendo autoironia sulla propria fame e sul fatto che non era necessaria la presenza degli arcieri armati per condurlo ad un banchetto, per lo più in endecasillabi:

GRINGOIRE

Signori arcieri, dove mi portate?
Qual violenza è questa? Ah, son libero!
Che sento? Quel profumo le mie nari
van molcendo dolcemente;
or comprendo: a un banchetto

mi si volle convitato.

La violenza è inutile mi pare, se a
pranzare si conduce un affamato!

Il subdolo Oliviero comincia a blandire, in ottonari, il povero Gringoire, esaltando le sue capacità versificatorie, allo scopo di farlo cadere in trappola al cospetto di Luigi XI:

OLIVIERO

Ma un cervello sopraffino
dove stillan versi e rime
come vena di sorgente.

Gringoire, cauto, temendo il potente interlocutore, si schernisce, sempre in ottonari:

GRINGOIRE

Che non servono un bel niente
se la fame mi tortura.

La scena si trasforma ben presto in un dialogo tra il monsignore e il poeta, dove il primo rifiuta l'esecuzione di una canzone dedicata a Nicoletta, di una ballatetta, di un madrigale, di un rondello proposti da Gringoire, in quanto Oliviero ha posto come condizione, perché si segga alla loro mensa, che il poeta canti la canzone degli Impiccati.

OLIVIERO

No; la canzon che tutta
la città corre...ah, sì...
quella degli Impiccati!

Gringoire ne nega la proprietà, ma la fame è troppa e Nicoletta è l'unica a commentare la sua probabile tragica fine, con un settenario:

NICOLETTA

Oh Dio, ch'egli si perde!

Nella ballata degli Impiccati, come in *Sapeste il mio dolore*, ci troviamo in presenza di una composizione strofica: una barzelletta di ottonari, composta di sette stanze con rima

xyyx, abbc, dcdc, ecec, fxfx, aggc, hxhc, in cui la quinta stanza, la *volta*, ripete in parte la *ripresa*, prima stanza.

GRINGOIRE

[...] Io so un bosco dove nati
son degli alberi giganti,
che per frutta hanno impiccati,
alla brezza dondolanti.

E quel bosco, ove nascono
per misterio di magia
frutti ignoti anche in Turchia,
è il verzier di re Luigi.

Dondolando, dondolando,
ei conversano da amici;
quasi torti ad un comando
son più tardi aspri nemici.

E non ha fine la danza
se non cede il vento, musici:
poi che questa è inver l'usanza
nel verzier di re Luigi.

E la festa è così bella
che vi accorron gli invitati:
si diffonde la novella
ed aumentan gli impiccati.

Neri corvi in volo attendono
che la festa sia finita
e la cena allor servita
sul verzier di re Luigi.

Prence, io so d'una foresta,

d'un corimbo d'impiccati,
Che tentenna ognor la testa.
È il verzier di re Luigi.

Questa canzone a ballo, costituisce uno dei testi più musicali dell'intero atto unico, un'aria vera e propria, visto che per lo più *Gringoire* è costituito da *scene*, in cui il canto non può dispiegarsi, ma narrare, rispondere in un dialogo o portare avanti l'azione. È anche la condanna a morte del protagonista. Il quale, ormai perduto, può confessare ai presenti che la cena non è il suo unico e ultimo desiderio, prima della morte ormai certa: vi è anche l'amore per Luisa (di cui ignora nome e appartenenza).

Con i tre seguenti endecasillabi, Oliviero chiede la condanna a morte del giovane protagonista:

OLIVIERO

[...] Versi polito e snelli; essa è ben vostra,
mastro Gringoire, la ballata...vi pare?
[...] T'affretta, su: alla tua cena ultima.

Con una serie di endecasillabi, ad eccezione di un settenario, Pietro Gringoire svela il suo amore segreto (immediatamente riconosciuto dal re):

GRINGOIRE

[...] Una sera al tramonto,
ho visto una fanciulla, che fioriva
meravigliosamente il davanzale
d'una vostra finestra, buon Simone.
Il sol, morendo, le sfiorava il viso
E gli occhi ed i capelli ne splendevano.

Alla rivelazione, fa seguito il desiderio di vedere la fanciulla un'ultima volta, in un'alternanza di settenari ed endecasillabi:

GRINGOIRE

Di certo quella visione celeste,
che m'apparve in un sogno.

Molte sere ancora ritornai,
ma la mia fata non ricompariva.
Questo ora vi chieggio:
ch'io possa rivederla!

Nicoletta, in chiusura di scena, chiede pietà per il giovane e Luigi è disposto a concederla, purché possa parlare a tu per tu con Gringoire e si faccia chiamare Luisa.

RE LUIGI
E sia. Perdono. A un patto.
Ch'io rimanga solo con lui, un istante:
e Luisa qui venga.

La brevissima scena quarta prevede il patto tra il re e il protagonista: se otterrà con i suoi versi l'amore di Luisa, Gringoire avrà la vita salva. Altro non può concedere il sovrano, di fronte a Oliviero, che ha scoperto l'autore della ballata degli Impiccati. Ma Gringoire è troppo coinvolto nell'amore per Luisa e sa di non essere corrisposto, anche se il re è convinto che possa farcela, avendo come alternativa la morte (sempre alternanza di settenari e endecasillabi). Con questa scelta, re Luigi sembra, più che frustrare l'odio di Oliviero, cercare di fugare le preoccupazioni di Simone, che vuole vedere la figlia sistemata.

GRINGOIRE
Sire non mi vedete,
s'io son brutto e goffo e malvestito?
Ella vorrebbe guardarmi appena,
ella che bella è tanto!
No, Sire, è meglio; datemi la morte!

RE LUIGI
Or tu non se' poeta?
Conosci le parole fasciose
che abbarbano gli occhi alle fanciulle.
Or via, sii forte e astuto.
Tu sai quel che t'attende: o vita o morte.

Oliviero è sul varco,
non ti lascia. Addio.

L'ultima scena è piuttosto ampia e prevede oltre che il dialogo tra i due giovani, il monologo finale di Gringoire, felice di morire dopo aver rivisto l'amata. Il dramma di Banville è una *comédie historique*, proprio perché il finale è diverso da quello scelto da Gatti: la parte di Simon è assai più ponderosa, come quella di Gringoire e di roi Louis, che concede la grazia al giovane protagonista, rendendo felici al contempo anche Simon, Nicole e Loyse. Non siamo riusciti a spiegarci la ragione di questo capovolgimento da parte di Gatti: forse il finale positivo (con la clemenza concessa ad un povero poeta musicale) poteva apparire al pubblico di inizio '900 meno verosimile in una ambientazione tardomedievale.

Come in Banville, però, il tempo concesso al protagonista per sedurre Luisa è limitato. I due giovani vengono lasciati soli e Gringoire mente su chi sarà il prescelto sposo, non avendo fiducia delle sue possibilità sull'amata, mentre Luisa sembra essere sarcastica e un po' sprezzante, come avvenuto, in precedenza, con altri pretendenti.

GRINGOIRE

Il nostro re
desidera che non siate più sola.
Vi vuol sposa.

LUISA

Sposa? E chi s'offre alla catena?

A ciò Gringoire aggiunge la presentazione di se stesso, in forma dimessa, senza rivelarsi. In questo dialogo, più che in altri, vi sono delle rime occasionali: *damigella/bella*, *sorridente/gente*.

GRINGOIRE

Pensate, damigella;
egli è l'uomo più goffo e brutto
e voi siete sì bella;
a voi la sorte dette pace e casa.

Egli è meschino, lacero e gaglioffo;
voi siete sorridente.
Egli, se non fa ridere la gente,
è triste.

LUISA

E il re mi scelse quello sposo?

GRINGOIRE

In omaggio a madonna Poesia.
Egli è poeta!

LUISA Poeta?

GRINGOIRE

Sì; un trastullo d'oziosi;
accoppiar le parole con i suoni
di maniera che giungan all'orecchio
come il dormire di una campanella.

LUISA

Così? Un gioco sì frivolo
quando vi son spade
per combattere e per vivere?

All'ennesima provocazione di Luisa, Gringoire risponde con una sorta di storia del poeta, dell'aedo, del musico nella civiltà. Questo intervento ci appare come una rivendicazione sociale, da povero a ricca per quanto amata, da parte di chi non può sperare di essere corrisposto. Anche in questo monologo non mancano delle rime: *vittoria/gloria*, *pena/catena*.

GRINGOIRE

[...] In secoli lontani, egli portava
le torme degli armati alla vittoria
o alla morte: divino era sul liuto

cantar più tardi il rondò della gloria.
No, non è un vile il poeta:
se non combatte, ha nel cuore
il dolor di tutto il mondo.;
s'egli è felice
trema pensando che un fratello soffre.
[...]

Ecco; e il poeta soffre
quei dolori brutti,
quei pianti sconosciuti, quei singhiozzi.
Lo spasimo, il tormento
si confondono al canto:
e non v'è pena
che sappia rattenerlo e non catena.
Pensate a quelli che non brami il pane,
e sudan chini sulle vostre terre,
senza speranza e senza gioia,
sempre irrisi alla sorte,
agli infelici a cui la terra
è matrigna e il sol nemico.

Questo disvelarsi di Gringoire scioglie dal gelo il cuore di Luisa, che piange e definisce desiderabile un uomo così nobile.

LUISA
Degno d'essere amato chi parlò
con sì nobili parole!
Ditemi il nome, ditemi!

Anzi, Luisa, ormai convinta di aver trovato l'amore sempre sognato (non sarebbe stato possibile cercarlo poiché non aveva nulla di comune) si rivela:

LUISA
È il sogno che ho sognato,
è la felicità

lontana che mi giunge
col ritmo della vostra voce insolita.
Ditemi il suo nome...s'egli è meschino,
s'egli è perduto, io posso
forse salvarlo.

Ma per la seconda volta, Gringoire rifiuta di dire il proprio nome alla fanciulla.
E a quel punto, rientra in scena il perfido Oliviero a ricordare al poeta che la morte non
fallisce, come la poesia o l'amore.

OLIVIERO
Gringoire, poeta ti falli l'amore?
[...]
Vedrai, non fallirà la morte!

Gringoire, da ironico poeta affamato, si trasforma in presenza di Luisa, in perfetto eroe
romantico e non può che andare incontro alla sua morte sereno, incredulo, quasi
sprezzante, come prima Luisa, delle parole di elogio che la fanciulla ha avuto per lui.

GRINGOIRE
Mi conduceste a pranzo colla forza;
ora verrò, serenamente,
piccola fata dolce del mio sogno.
Si chiude la commedia di Gringoire
affamato, mendico, vagabondo.
Ma non ancora il poeta,
quegli che solo dette vita
ad un mondo di fantasmi e di immagini
custoditi nell'anima del popolo.

Tu non avresti amato Gringoire,
tu avresti amato in lui la poesia,
che rivive forse ancor più bella,
dopo la sua morte.
Ecco la morte chiama,
tanto amata ed invocata

la liberatrice.

L'anima mia rimane qui,

felice a' tuoi piedi,

fanciulla, eternamente.

Possiamo comprendere che Ghedini abbia rinnegato, nei decenni di maggior successo, quest'atto unico, composto a 23 anni, durante il primo anno di guerra dell'Italia nel primo conflitto mondiale, al tempo della sua breve stagione di direttore d'orchestra, quando fu introdotto proprio da Gatti nelle serate musicali delle sorelle Zanardini, per essere presentato a Gozzano, e pubblicava (oltre che le composizioni suddette) i brani per armonium *Al presepio. Tredici facilissime pastorali moderne* per armonium con l'editore Capra di Torino.

L'imponente organico della partitura, comprendente nell'orchestra anche ottavino, corno inglese, controfagotto, tre tromboni, tuba, tam tam, cassa, piatti, campane, celesta, arpa probabilmente non ha facilitato la rappresentazione scenica di un esordiente, ma testimonia il fatto che Ghedini era vicino all'orchestrazione in voga al tempo. Le soluzioni musicali non prevedono arcaismi o modalismi tipici della cifra stilistica ghediniana più consueta (o la dodecafonia del Ghedini cinquantenne), ma certamente si rifanno più ad un robusto sinfonismo tardo-romantico tedesco che al verismo così ancora in voga in Italia nel melodramma: piuttosto, la trattazione prevalentemente sillabica delle parti vocali tradisce l'unico elemento innovatore (che guarda caso trae fonte ispiratrice dallo studio e dalle trascrizioni degli autori italiani di primo '600 o dalla salmodia gregoriana).

Da parte di Gatti, c'è un'attenzione al mondo d'Oltralpe – sua certamente la traduzione dal francese di Banville – con la volontà di riesumare un ideale romantico (l'eroe, innamorato, tenore, che muore ingiustamente), ma in cui la storicizzazione del *milieu* è più attenta (non parliamo dei versi o della coerenza drammatica, o delle dimensioni) di quella del libretto di un *Rigoletto* o di un *Trovatore* (del resto sono trascorse almeno due generazioni)⁵⁴. Il riferimento a quest'ultimo libretto verdiano non è casuale, in quanto,

⁵⁴ Ma ciò non ci stupisce: Gatti, nel campo dei periodici, dopo le già citate collaborazioni, risollevò nel secondo conflitto la *Rivista Musicale Italiana* e assunse la direzione di *Studi Musicali*, prestigioso organo

almeno in teoria, i due protagonisti hanno a che fare con versi posti in musica. Differiscono per ambientazione geografica (Biscaglia e Aragona per il *Trovatore* e la Francia di Luigi XI per *Gringoire*), mentre l'epoca storica non si discosta se non di qualche decennio. Risultano un po' incoerenti alcune violente metamorfosi nei personaggi: quella del protagonista, innanzitutto, da autoironico affamato mai all'altezza ad irriducibile innamorato pronto alla morte; quella di Luisa, può essere più accettata, da parte di una fanciulla adolescente, che si dimostra prima gelida e sprezzante nei confronti di titolati pretendenti, poi commossa, dopo un rifiuto iniziale, nei confronti dei versi del poeta, ormai destinato alla morte (non dell'anima, dice Gringoire, che resterà per sempre presso l'amata). Gli altri personaggi non hanno lo spazio adeguato a superare le convenzionalità drammaturgiche: il sovrano Luigi non può aiutare più di tanto il poeta, non può concedersi di farlo, per quello che rappresenta, offre una chance di salvezza al protagonista, perché Gringoire è innamorato della sua figlioccia. Nicoletta è una zia che cerca la felicità della nipote orfana, ma, al contempo, protegge un artista altruista come Gringoire dall'avidio e subdolo Oliviero, più spietato del sovrano, che, dall'alto della sua funzione, potrebbe concedere clemenza ad un poeta che fomenta le ribellioni. Simone è un borghese di alto rango, che colloquia senza etichette con un sovrano, suo ospite, e insieme un padre preoccupato per la felicità della figlia orfana, di cui il sovrano è padrino. Le sorellastre fanno da sfondo a Luisa, che se ne differenzia per disinteresse, distacco, idealizzazione. Quello che ci interessa maggiormente è che dei libretti musicati da Ghedini, *Gringoire* rimane l'unico interamente in versi, con forme metriche riconoscibili e ascrivibili ad una tradizione poetico-musicale consolidata. Questo anche se Gatti è coetaneo del musicista e ben più giovane di Romualdo Giani (Torino 1868 - ivi 1931), librettista del secondo melodramma di Ghedini non rappresentato, *L'intrusa*.

dell'Accademia Musicale di s. Cecilia, di cui fu vicepresidente. Amministratore della LUX Film dal 1934 al 1966, chiamò Ghedini a collaborare con alcune colonne sonore, consentì l'esordio di Visconti come regista teatrale, fondò la Compagnia di Teatro di Roma e favorì le esecuzioni di prime opere di Strauss, Ravel, Malipiero, Alfano, Petrassi, Savinio, Dallapiccola oltre che le riprese dell'*Italiana in Algeri* e *Il Turco in Italia* di Rossini.

I.1.3 La visione estetica di Romualdo Giani nella collaborazione con Ghedini

Giani costituisce un mentore per il musicista piemontese, come leggeremo nelle pagine seguenti e rappresenterà per oltre vent'anni, un maestro spirituale, una guida estetica, data la differenza d'età e di cultura⁵⁵. Sono anni in cui Ghedini (nel campo cameristico e corale-sinfonico) compone brani di maggiore personalità e più vicini alla sua futura cifra stilistica, come il *Doppio Quintetto* per archi e fiati⁵⁶ e *Il pianto della Madonna presso la croce* su testo di Jacopone da Todi. È verosimile che molte liriche da lui musicate in questo periodo siano state suggerite dal librettista de *L'intrusa*. Il quale, aveva fondato insieme all'editore Giuseppe Bocca la *Rivista Musicale italiana* nel 1894 e, per decenni, si dimostrerà polemista di primo piano, recensendo ad esempio il *Nerone* di Boito (da lui visto come modello di melodramma, almeno fino alla prima rappresentazione postuma) o entrando in contrasto con altri musicologi del tempo come Luigi Torchi (Mondano BO 1858 - Bologna 1920). Prima di Ghedini, incoraggiò altri musicisti tra cui Pizzetti, anche se prevalentemente sul piano teorico. Negli ultimi anni di vita, si propose di confutare il pensiero di Benedetto Croce, pur avendo, in gioventù, ritenuto la teoria dell'arte come intuizione una possibile chiave di interpretazione musicale e teatrale. In effetti, è assai difficile tratteggiare, in poche righe, una figura di erudito e di filosofo così ricca e variegata. La sua conoscenza delle lingue lo portò vicino alle posizioni di Nietzsche e di Wilde⁵⁷, in particolare, riguardo a quest'ultimo, alla figura del critico che riesce a ricreare percorsi ignoti al compositore, nei quali egli si identifica una volta che sono stati rivelati. Probabilmente, ricco di stimoli per Ghedini neppure trentenne, quando si accinge a musicare *L'intrusa*, Giani deve essere stato un collaboratore esigente e non facilmente accontentabile: così leggiamo dall'importante contributo di Guido Salvetti:

[...] Il fatto che il Giani proponesse al giovane compositore un simile soggetto ci dice l'intenzione

⁵⁵ Si veda paragrafo II.2.1 quanto il giudizio estetico pesi ancora per Ghedini nelle didascalie di scena de *Le Baccanti*, oltre vent'anni dopo, attraverso l'opera di Giani dal titolo *Gli spiriti della musica nella tragedia greca*.

⁵⁶ In questo brano, creato appositamente per il Doppio Quintetto di Torino, diretto da Luigi Perrachio (Torino 1883 - ivi 1966), sono ben riscontrabili gli influssi dell'attento studio di Andrea e Giovanni Gabrieli e della tecnica veneziana dei cori battenti da parte di Ghedini.

⁵⁷ La prima traduzione italiana di *The critic as artist* di Wilde fu curata da Giani nel 1906 per i tipi della casa editrice f.lli Bocca.

tutta simbolica e spiritualistica del suo intervento e ci dice pure i limiti di quella posizione anticrociana che è dato rilevare nei suoi saggi critici, pubblicati sotto lo pseudonimo di Luigi Pagano. [...]⁵⁸

Questo il consiglio riportato in una lettera inviata dal critico al compositore, datata 20 settembre 1920:

Caro Ghedini, parliamo del nostro lavoro. Il professore Annibale Pastore⁵⁹ mi scrive su la nostra *Intrusa* cose profonde. Fra le altre, questa: «La stessa irreale realtà, quest'anima celata dietro alle cose stesse, è tutta percorsa da una mystic undercurrent, mistica corrente sotterranea che vivifica la scena in modo straordinario e getta un fatale incantesimo sul nostro cuore». *Mystic undercurrent* è proprio qui la ragione profonda del dramma. Ora io non vorrei che ella accingendosi a ricreare l'espressione musicale movesse invece dall'esterno [...] E anche penso a un'altra cosa: a ciò che mi ha detto in risposta a una mia osservazione: io non voglio fare del sinfonismo: soltanto, in questo caso, non bisogna musicare un soggetto dei cui elementi uno, e il più necessario e profondo, non può avere altra espressione che quella orchestrale. [...] ⁶⁰

Non troveremo tra i futuri librettisti di Ghedini tanto spazio di intervento in un rapporto epistolare: questa precisazione di Giani portò il musicista a rifare per intero la prima scena, la quale infatti non fa che amplificare, con l'utilizzo dell'orchestra, l'impressione di una sinistra presenza, avvertita solo dall'avo cieco. Conclude infine, Giani, con una frase lapidaria che non ammette replica: «crei lo stato d'animo in sé, caro Ghedini. E finché non l'abbia creato, non componga»⁶¹.

Anche Andrea Lanza non sa capire se, il fatto che l'opera rimase nel cassetto, sia dovuto ad un rifiuto di un teatro, o al ritiro della stessa da parte di Giani o Ghedini. Ma poco più avanti afferma: «non è questa l'occasione per discuterne in dettagli le qualità musicali ma vi posso assicurare che essa è del tutto meritevole di un'analisi approfondita»⁶².

⁵⁸ G. Salvetti, "L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre", *cit.*, p. 376.

⁵⁹ Annibale Pastore (Orbassano TO 1868 - Torino 1956) fu filosofo della scienza, logico sperimentale e docente di Filosofia Teoretica all'Università di Torino dal 1914 al 1939.

⁶⁰ Massimiliano Vajro, "Romualdo Giani", in *Rivista Musicale Italiana*, LIII, 1951, p. 361. L'ampio saggio fa cenno anche alle polemiche con Croce e Della Corte.

⁶¹ M. Vajro, "Romualdo Giani", *cit.*, p. 360.

⁶² Andrea Lanza, "Ghedini e l'opera. Uno sguardo d'insieme", in *G. F. Ghedini: dallo spirito torinese alle suggestioni europee, Torino 22 gennaio 2016*, atti a cura di G. Giachin, Torino, Edizioni del Conservatorio, 2017, p. 85.

Quello che sappiamo con certezza è che Giani, cinque anni dopo, propose il libretto a Guido Pannain (Napoli 1891 - ivi 1977), e l'opera debuttò (nella seconda versione, la prima risaliva al 1926) al Carlo Felice di Genova, il 15 febbraio del 1940, insieme a *Zanetto* di Mascagni, ma, soprattutto, con un'altra opera all'esordio, di contenuto comico: *La pulce d'oro* di Ghedini. Dall'analisi della riduzione per canto e pianoforte dell'*Intrusa*, non siamo d'accordo con le seguenti critiche espresse dal librettista, anche se sono affascinanti da un punto di vista teorico:

[...] La musica de *L'intrusa* aveva mancato del senso continuo della vita occulta, del mistero, della spettralità. La musica e la concezione del dramma non si erano allontanate troppo dalla esteriorità del verismo. [...] La musica deve attingere all'irrazionalità del mondo "vero", di cui gli aspetti reali non sono che simboli. [...]

Nella misura in cui la musica tende all'infinito, deve avere per proprio oggetto il sogno, analizzando la realtà solo come occasione e stimolo. Gli stessi prodotti artistici non devono offrirsi come oggetti definiti e consistenti, ma devono pur essi ammiccare ad una realtà indefinita, di cui sono solo lo stimolo conoscitivo⁶³.

Giani era un sostenitore dell'arte per l'arte e organizzò a inizio secolo concerti a Torino dedicati a Debussy e all'impressionismo musicale, di cui si trova influenza in Ghedini, soprattutto nella musica per violino e pianoforte scritta tra il 1918 e i primi anni '20⁶⁴: le due sonate inedite del 1918 e del 1922. Come con Gatti, l'incontro tra Giani e Ghedini avvenne attraverso un prestigioso rappresentante della Torino del tempo, l'editore Giuseppe Bocca, presso la cui abitazione si svolgevano serate di quartetti, come in quell'autunno del 1919.

Leggiamo di questa conoscenza attraverso le parole del musicista dopo l'esecuzione del suo *Andantino placido e soave* dal quartetto per archi:

[...] Durante la serata, Giani rimase in silenzio per tutto il tempo, ma quando uscì mi chiese dove abitavo, e sentito che la sua casa era assai vicina alla sua, mi propose di fare il tragitto a piedi ed

⁶³ G. Salvetti, "L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre", *cit.*, p. 377. Le parole sono riprese in parte dall'articolo citato di Vajro, "Romualdo Giani", p. 359.

⁶⁴ Si veda il contributo di Giulia Giachin "Aspetti della prima fase della produzione ghediniana. Alcune opere, inedite o poco conosciute, per pianoforte o per pianoforte e violino", nei già citati atti di convegno *Dallo spirito torinese alle suggestioni europee*, *cit.*, p. 24.

insieme. Ed allora, come prese a parlarmi, ed a spiegarmi nel modo più perfetto la genesi che il mio Quartetto aveva avuto, dalla prima idea alla sua realizzazione, allora, ripeto, ho dovuto dirgli ammirato che nessuno mai prima di lui aveva lucidamente ricreato un'opera d'arte.⁶⁵

Nel *Diario di un anno [1926-27]*, conservato alla biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, Ghedini ribadisce lo stesso concetto, aggiungendo:

[...] Un giorno incontrai a Torino Giani che [...] mi fotografò l'anima, tanto espresse esattamente con parole quanto io dico in quel pezzo. Ed allora io mi attaccai a lui, e lui mi spronò, mi fece lavorare e mi illuminò⁶⁶

Il critico musicale sin dal 1920 aveva dunque le idee ben chiare, quando fece pubblicare sulla *Rivista Musicale Italiana* la traduzione del dramma di Maeterlinck *L'intruse*. Evidentemente, Ghedini poteva impersonare il giovane compositore in grado di realizzare i suoi progetti per un dramma musicale di assoluta novità. La lettera di Giani a Ghedini conclude così, riguardo al tragico finale dell'atto unico:

[...] A mezzanotte s'alza precipitosamente un bambino ch'è sordo e muto recupera la voce del pianto all'orribile vista: la morte à (sic) raggiunto la sua vittima – la madre è soffocata nel suo letto. Poi che questa dramatis persona è presso fra le altre, fra le invisibili e umane, poi che essa opera e nel linguaggio dell'occulto si esprime mentre quelle parlano, come vuole che la musica possa altrimenti atteggiarla all'anima degli ascoltatori se non con le figurazioni dell'orchestra? E àn (sic) da essere figurazioni che s'intrecciano di continuo alle espressioni del visibile, alle espressioni, cioè, che ci vengono dalla scena, dal dialogo degli attori⁶⁷.

Giani sottolinea il termine "figurazioni", ben conscio che sia la musica strumentale in questo dramma a fungere da veicolo per dare forma all'occulto, all'invisibile. Quattro anni dopo, nel 1924, così testimonia Ghedini l'arricchimento ricevuto da Giani e il suo spontaneo elogio nei confronti del più esperto critico musicale:

Devo la mia formazione estetica a lui, devo la mia comprensione verso l'architettura a lui; a lui devo

⁶⁵ Vedasi Massimiliano Vajro, "Romualdo Giani", *cit.* p. 357.

⁶⁶ Contenuto in *Musica e musicisti a Torino 1911-1946*, a cura di Enzo Restagno, Moncalieri, Pozzo-Gros-Monti, 1998, p. 61-86.

⁶⁷ M. Vajro, "Romualdo Giani", *cit.*, p. 358.

la conoscenza di tanti libri e di tante cose. [...] E poi consigli su testi da musicare⁶⁸, giudizi su musiche che venivo componendo, acutissimi e tali da farmi meditare sul da farsi, o farmi meditare. E l'arma intelligente dell'ironia [...] Io, per esempio [...], fissando a caso un libro che poteva destare il mio passeggero interesse, gli chiedevo di che cosa trattasse. Poteva essere un libro non più letto da lui da chissà quanti anni. Ebbene, io – dopo una sua sintesi serrata e lucida – potevo avere la sensazione quasi di aver letto il libro⁶⁹.

Possiamo concludere, affermando che è evidente come la proposta de *L'intrusa* al giovane compositore corregionale da parte di Giani, fosse originata da un'intenzione simbolica e spiritualistica, messa in moto dai saggi anticrociani pubblicati in quegli anni con lo pseudonimo di Luigi Pagano. Per completare questo concetto, citiamo ancora una volta Salvetti.

[...] Il Giani conduce la sua critica al dannunzianesimo sul piano del gusto e al crocianesimo sul piano della teoria, rimanendo completamente immerso in una visione dell'arte che è alla base sia del dannunzianesimo che del crocianesimo: cioè dell'arte come strumento che permette la conoscenza e l'espressione dell'ignoto, del mistero, insomma di quanto sfugge all'esperienza guidata dal pensiero razionale e cosciente in termini teoretici⁷⁰. [...]

In questa impalpabile realtà dobbiamo immergerci, per avvicinarci al testo de *L'intrusa*.

I.1.4 Analisi del libretto *L'intrusa* di Romualdo Giani

A tutti gli effetti, la pièce di Maeterlinck (Gand 1862 - Nizza 1949) da cui Giani trasse *L'intrusa*, può ben definirsi teatro psichico, permeato di fatalismo e misticismo: già Faurè, Debussy, Schönberg e Sibelius si erano ispirati al *Pelléas et Mélisande* del drammaturgo belga (rappresentato per la prima volta nel 1893 al Théâtre des Bouffes-Parisiens), tra il 1898 e il 1905, mentre Dukas e Bartók musicarono *Ariane e Barbe-Bleue*, tra il 1907 e il 1911, altro lavoro teatrale di Maeterlinck. In particolare, il conte

⁶⁸ Appartengono a questi anni la composizione da parte di Ghedini de *il Pianto della Madonna* (1921) e di *Canto d'amore* (1926), ambedue ascrivibili alla passione trasmessa da Giani al musicista per la poesia italiana delle origini.

⁶⁹ Cfr. Stefano Baldi, "Romualdo Giani e i musicisti contemporanei" in *Romualdo Giani. La vita, il fondo musicale, le collaborazioni musicologiche e gli interessi letterari* a cura di P. Cavallo, Pinerolo, Città di Pinerolo, 2010, p. 20. La lettera è tratta da M. Vajro, *cit.*, p. 358.

⁷⁰ G. Salvetti, "L'antipoetica..." *cit.*, p. 376.

musicale en trois actes, sotto la direzione di Toscanini all'inizio degli anni '10 a La Scala, trovò i consensi di Pizzetti, che elogiò il tentativo di Dukas di distaccarsi dal dramma wagneriano imperante sulla scena internazionale.

La cupa e angosciosa vicenda de *L'intrusa* si svolge in una stanza: nella camera accanto vi è una malata, madre di un bimbo di pochi giorni, che porta già i sintomi della malattia. In scena il padre con tre figlie, lo zio e l'avo, cieco, ma unico nel rendersi conto della realtà che sta avvolgendo la propria famiglia. Nell'attesa, che caratterizza l'atto unico, regnano il silenzio e le parole interrotte, e permane un'atmosfera di staticità e impotenza. L'unica a dominare, invisibile, è l'Intrusa, la morte.

In una sala tetra di un vecchio castello, tre sorelle, un padre, uno zio e l'avo cieco commentano l'apparente miglioramento delle condizioni di salute della quarta sorella, da poco madre, che riposa, malata, nella stanza accanto. Le fa assistenza una suora di carità, vegliando su di lei; il neonato è affidato ad una nutrice. I familiari in scena, sono preoccupati e temono di poter essere uditi dalla donna, che, tuttavia, riposa e la sua camera è dotata di una porta spessa. L'avo è più preoccupato, se possibile, per il bimbo, che non ha ancora pianto o vagito in due settimane. È atteso, per quella sera, l'arrivo di una zia, suora, che non è più uscita dal convento e ha ottenuto una dispensa per la difficile situazione familiare. Le tre sorelle rientrano dopo aver controllato che il bimbo dorma; la notte fa pervenire, dal giardino, un chiarore lunare e un canto di usignoli. Ogni personaggio ha sentore di una presenza che si avvicina dall'esterno, che non è mai confermata dagli altri. In questa tensione di attesa crescente, vi sono elementi naturali che sembrano rendere maggiore lo stato di inquietudine: il vento che stormisce tra le foglie, i pesci che si tuffano nello stagno, i cigni impauriti. Ciascuno dei presenti giustifica queste nuove situazioni con il sopraggiungere della zia suora, che, tuttavia, non arriva, e, in ogni caso, la sua presenza dovrebbe essere annunciata dall'abbaire del cane. Ma, a tutto si cerca di dare una spiegazione, anche se, in realtà, non c'è. Si trova la porta della vetrata aperta, ma ora si dà causa ad uno sconosciuto, poi ad un giardiniere. Nessuno riesce a richiuderla: i fatti insoliti si susseguono, in quello che il padre definisce «un silenzio di morte». Dopo la porta che non si chiude, si percepisce un rumore di erba falciata, mentre anche la lampada vacilla. Nella scena II, l'avo si addormenta, dopo giorni che è rimasto

insonne, come commentano i congiunti. Quando qualcuno, invece, riconosce i passi della parente attesa, tutti rimangono delusi, una volta chiesta ragione dei rumori alla fantesca (nelle scene III e IV): non c'è risposta riguardo alle presenze di cui i vari personaggi hanno avuto percezione a turno. Ormai chi si attendeva non giunge e la fantesca non ha fatto che accrescere l'angoscia, perché anch'ella non ha visto anima viva. Solo l'avo percepisce, tra i presenti, qualcuno che nessuno è in grado di vedere (scena V); chiede di stringere le mani delle tre sorelle, che avverte tremanti. Prima che la lampada si spenga, l'avo avverte nei presenti «il morto suono delle loro voci» e «l'orrore livido della tomba diffuso sui loro visi» e definisce gli occhi di chi – a differenza sua - può vedere, ingannatori. Anche l'avo ha paura, mentre la figlia maggiore congiunge le mani in preghiera. Nell'ultima scena, si cercano lumi, perché viene udito un gemito crescente dalla camera del neonato (che non aveva dalla nascita prodotto suono), ma, frattanto, si odono passi affrettati provenire dalla camera della figlia: è la suora di carità, che si fa il segno di croce, annuncio della morte della madre. L'avo lamenta di essere stato lasciato solo, nelle tenebre.

È chiaro, già dalla trama, quasi priva di azione, che ci troviamo di fronte ad un dramma tipicamente novecentesco, ove prevale l'incomunicabilità, l'angoscia, il senso di una attesa vana, impotente. Una realtà in cui solo chi non vede percepisce (l'avo) e dove non si può fare nulla nei confronti della malattia, di una morte ineluttabile. Chamberlain definì il dramma di Maeterlinck «rappresentante l'irrappresentabile», ricordando Novalis che affermava che «il senso per la poesia ha molto in comune con il senso del misticismo... rappresenta l'irrappresentabile, vede l'invisibile, sente il non sensibile». C'è molta irrazionalità che va contro il positivismo o la belle époque in questo dramma a cavallo dei due secoli, e Giani vorrebbe proporre nella Torino degli anni '20 (così colta e al di fuori dei canoni artistici e culturali italiani) qualcosa di nuovo, musicato da un giovane affascinato dalle sue idee.

L'ingresso in scena dei sei personaggi⁷¹ è annunciato da una serie di settenari, che talvolta presentano rima parzialmente alternata (*sedere/rimanere*); quando l'attenzione si sposta sulla sorella malata, compaiono in prevalenza endecasillabi con alternanza di settenari in cui ritorna la rima precedente alternata (*sere/vedere*) o ne compare una nuova (*cagione/apprensione*). Si apprende che, per la salute cagionevole di entrambi i malati, il medico ha impedito alla madre di stare nella stessa stanza del figlio. Mentre le tre sorelle verificano che il bimbo dorma, il padre annuncia che alle nove giungerà la zia dal monastero e conferma che non mise mai piede in casa. Da questo punto in poi, inizia un crescendo di tensione, ove i vari personaggi si interrogano a vicenda su possibili presenze al di fuori della casa, mai confermate dai loro interlocutori. Anche la descrizione del notturno della natura, resa dalla sorella maggiore Orsola, conferma la rima *appare/cantare* dei settenari; poi presenta quella *sale/viale* e *vivagno/stagno* per descrivere lo sconvolgimento di pesci e cigni o *perché/ahimè* per il silenzio dei cani, accresciuto ancora dalle rime *rumore/terrore*. Le rime alternate nei settenari proseguono con *vetrata/entrata*. Altri fatti iniziano a rendere la situazione sempre più sgradevole: la porta che non si chiude, il giardiniere che taglia l'erba con la falce (al buio!), o almeno questo è il suono che gli abitanti della casa percepiscono. Anche qui vi sono rime alternate nei settenari (*giardiniere/vedere*) e altri fenomeni strani si succedono: la fiamma della lampada vacilla, senza una spiegazione, la sorella suora non giunge, mentre l'avo, sempre protagonista nella sua cecità, si addormenta a conclusione di scena. Come già avvenuto per la madre e il bambino, fuori scena, il breve sonno dell'avo consente agli altri personaggi di farci sapere qualcosa di lui, all'inizio della II scena:

IL PADRE

Dorme.

GELTRUDE

Più non dormiva da tre notti

⁷¹ Alcuni dotati (le sorelle Orsola, Gertrude, Genoveffa), altri sprovvisti di nome: l'avo, il padre, lo zio la fantesca (che compare solo brevemente).

LO ZIO

È inquieto oltre modo.

IL PADRE

Avrà tra pochi
giorni ottant'anni: è cieco.

LO ZIO

À ben diritto
d'essere strano.

IL PADRE

Come tutti i ciechi.

Il successivo intervento di maggior estensione dello zio, consente, come già in altri momenti del dramma, una digressione dal particolare all'universale, che conduce alla conclusione della breve scena II, in un prevalere di endecasillabi, con il risveglio dell'avo.

LO ZIO

[...] Eppure è triste!
Non sapere ove siamo, dove andiamo;
non distinguere il giorno dalla notte,
l'estate dall'inverno; e avere in noi
queste tenebre sempre, queste atroci
tenebre eterne. Assai meglio varrebbe
non più vivere. E...cieco egli è del tutto?

Con l'inizio della scena III e la ripresa degli interrogativi da parte dell'avo, Giani propone dei novenari a rime alterne: *vetrato/accostato*, *stata/passata*, *basso/passato*, *lentamente/niente*, *ristà/là*, *scale/sale*.

Il dramma è collocato in un'epoca imprecisata, o comunque, se contemporanea, di ambientazione rurale: il castello (dove lavora una fantesca, un giardiniere, oltre alla presenza della suora di carità e della nutrice) si trova certo in luogo poco raggiungibile ed è circondato da elementi naturali: luna, notte, un cane di guardia, usignoli, pesci nello

stagno, cigni, lampade ad olio. Il clima è autunnale: «sette giorni è piovuto» dice lo zio al principio del dramma. Tutto concorre a qualcosa di irrazionale, potremmo dire anacronisticamente, di paranormale: il risveglio dell'avo ripropone una serie di interrogativi, che alimentano la tensione, anche perché, come in un dramma dell'assurdo, non c'è risposta ad essi. Prima, abbiamo detto dell'insoddisfazione di Giani per la lunga scena I: osservando l'organico richiesto, tuttavia, Ghedini aveva predisposto una grande orchestra (teniamo conto che siamo di fronte comunque ad un atto unico) in grado di attendere alle più sofisticate richieste del teatro musicale. Compagno ottavino, corno inglese, clarinetto basso, controfagotto, tromboni tenori, tuba, tamburo, tam-tam, gran cassa, piatti, campanello, celesta, arpa, oltre alle sezioni più tradizionali, in grado di creare quella *suspence* che ritroveremo in tanto cinema sonoro posteriore di qualche decennio e danno voce all'orologio presente in scena, che, con il suo battere le ore, contribuisce a rendere inermi e succubi, nei confronti del loro destino, i protagonisti. Al necessario intervento timbrico in scena, si viene ad integrare una precisa indicazione delle luci per la regia: il chiarore lunare è richiesto nella didascalia come «una luce dolce e voluttuosa» che si muta, quando viene avvertita la presenza in giardino, «in riflessi cupi di un azzurro più carico», mentre la lampada all'interno emana «bagliori torvi e sanguigni che si proiettano sulle figure degli astanti». La luce esterna cresce e diminuisce di intensità, come dotata di vita propria. Quando il giardiniere falcia, la didascalia recita: «d'attorno si proiettano riflessi suggestivi che danno alle cose strani aspetti di fantasmi». Nella scena II: «durante lo svolgimento dell'azione seguono alternative di luci cupe, vive, varie, sinistre: ora fioche, ora livide, ora più serene e calme o animate da toni che danno alla scena un aspetto strano».

Riprendendo, dalla scena IV, l'analisi dei versi, notiamo il passaggio dai novenari agli endecasillabi sciolti, senza rima. In questo breve dialogo tra il padre e la fantesca, si viene ad apprendere che la porta è stata chiusa da quest'ultima e nessuno la ha aperta, mentre il padre pretende che sia la fantesca a spingerla, sentendola cigolare, mentre ella neppure la sta sfiorando. Nel frattempo, a conclusione di scena, l'avo continua ad avere percezioni non confermate dai presenti, come quella della zia suora seduta alla loro tavola. La scena successiva (quinta) vede un'alternanza di versi in prevalenza ottonari ed endecasillabi,

prima di un più ampio intervento dell'avo, che riprende una rima alternata di endecasillabi
occhi/ginocchi, me/Te, Di/chi:

L'AVO

Perché volete ingannarmi? Ò gli occhi
murati, tenebre ò intorno e in me
tu m'assisti, gran Dio, i ginocchi
e l'anima piego innanzi a Te.
Oh, perché parlate somnesso
su la soglia? V'accostate. (alla figlia maggiore)

Dì,

qualcun, certo era dianzi qui presso
ed ora siede in mezzo a noi. Chi?

LA FIGLIA MAGGIORE

Non è entrato nessuno: nessuno si è seduto.
Noi siamo in questo luogo soli.

L'AVO

Avrò mal creduto.

Pure, fra noi, qui in mezzo, chi c'è?

LA FIGLIA MAGGIORE

Non c'è nessuno.

L'AVO

Ma non vedete dunque, voi?

LA FIGLIA MAGGIORE

Non vediamo alcuno.

L'AVO

Oh, lacerar la tenebra che m'avvolge (alle tre sorelle)

Mi date,

care, le vostre piccole mani, (le tre sorelle porgono le mani)

Ma voi tremate!

LE TRE FIGLIE

Non tremiamo.

E come osserviamo, la rima alternata continua, anche nel cambio di metro (martelliani), quando l'avo inizia a porre domande a Orsola: *seduto/creduto*, *nessuno/alcuno*, *date/tremate*. Mentre, prima del proseguito della lunga scena V, nel monologo dell'avo, ove non compaiono più rime, trattandosi di prosa, troviamo una rima baciata *tre/Perché?*

L'AVO

Vi sento pallide tutte e tre.

La paura vi invade. Voi tremate. Perché?

Il monologo citato (in prosa) è il più lungo di tutto l'atto unico e dà spessore al personaggio dell'avo cieco: del resto, risulta l'unico personaggio a intuire l'immane tragedia che sta per compiersi. In esso, da un lato, il cieco invoca il tempo in cui «gli occhi miei ancora si aprivano al giorno» e depreca il fatto che, la sera precedente, tastando il volto e le mani della giovane madre malata, non riusciva a «ricomporre all'interna mia vista, la sua figura dolente, mutata da quella d'un tempo».

Il monologo continua rivolto agli altri personaggi, di cui l'avo definisce «morto il suono della voce, come la luce è morta negli occhi miei» aggiungendo – perfino in modo alquanto macabro – «l'orrore livido della tomba vi si diffonde nel viso».

L'epilogo del monologo dell'avo conferma una scontata condizione di inascoltato preconizzatore da parte degli altri personaggi in scena. Alla lacrima delle tre giovani, il nonno sembra ammansirsi, scusarsi: gli occhi delle tre sorelle sono avvezzi soprattutto a piangere e non hanno nulla da nascondere all'avo.

Ad interrompere il monologo, interviene la maggiore delle ragazze, che si accorge della lampada che sta per spegnersi. Anche qui, l'indicazione della didascalìa è molto precisa sul versante illuminotecnico: «la scena è attraversata da riflessi di luce livida e sanguigna. Strane ombre l'offuscano». Naturalmente, come gli altri eventi, lo spegnimento non ha

alcuna spiegazione razionale: non può essere il vento (come suggerisce Orsola), visto che porte e finestre sono chiuse e neppure la penuria di olio.

L'orologio indica ai presenti che è mezzanotte e l'avo vorrebbe lasciare la casa, per non assistere a quello che sta per compiersi. Chiaramente, la sua irrazionale richiesta non viene neppur presa in considerazione: a quell'ora, non ha senso uscire, risponde lo zio. In una dimensione dominata dal soprannaturale, ci si dovrebbe rendere conto che solo una voce fuori dal coro (quella dell'avo) dovrebbe essere ascoltata.

Ma, come in una tragedia greca, il destino deve essere compiuto e le vittime predestinate devono andare incontro alla loro fatale sorte.

Nella scena VI ricompare la rima baciata, nel breve dialogo avo-Orsola *foglia/spoglia*, *molto/ascolto* in quello tra avo e il padre, *sera/preghiera*, *rassicura/paura* in quello nuovamente tra nonno e nipote. La conclusione della scena prevede un'importante didascalia scenotecnica (presumibilmente di non immediata realizzazione quasi un secolo fa): «un raggio di luna entra da un angolo della vetrata e diffonde qua e là strani bagliori. Cominciano a suonare i rintocchi della mezzanotte. Riflessi di luci sinistre, violacee, livide, rosso sangue assumono l'aspetto di paurosi fantasmi. Tutti sono immobili come agghiacciati dal terrore. All'ultimo tocco par di sentire vagamente un rumore come di taluno che in fretta si alzi». Nel buio si sente un gemito del neonato, che mai aveva prodotto suono (vi è da sottolineare la sinistra coincidenza che, dalla sua nascita, non ha fatto altro che piovere). Lo zio chiede di fare luce e il padre si rende conto che il grido è più violento. Il primo rimane esterrefatto dal suono prodotto dal neonato e invita il padre a recarsi nella camera del bimbo. Ma anche il suono del padre non può che essere un grido alla vista del figlio senza vita: l'apparizione della suora di carità, che si inginocchia facendo il segno di croce, non può che confermare che la morte ha colpito una seconda volta, nella camera di sinistra, ove era vegliata la madre. Tutti si recano nella camera della defunta, lasciando, spontaneamente, l'avo cieco da solo che si muove a tastoni in scena, brancolando nelle tenebre, che non sono solo reali. Il suo urlo «E m'anno lasciato qui solo!» fa calare la tela. Anche nelle ultime concitate battute, che si susseguono rapidamente, in un vortice mortale, Giani non rinuncia alla rima: rileviamo *non io/gran*

Dio!, figliolo/solo, pur in un susseguirsi confuso di versi polimetri, che vogliono esprimere la rapida fatalità di tutto quello che sta avvenendo.

È inutile dire che il critico de *Il Secolo XIX* che recensì nella rubrica “Il Corriere Teatrale”, il giorno successivo alla prima, nel febbraio del 1940, *L'intrusa* di Pannain (sempre su libretto di Giani), pur lodando gli interpreti principali (il soprano Iris Adami Corradetti nella parte di Orsola, il baritono Benvenuto Franci in quella dell'avo e il tenore Fazzini in quella del padre, oltre alla direzione di Franco Capuana e la regia di Marcello Govoni), precisa che «il pubblico ha mostrato di non familiarizzare la musica di Pannain e l'ha ascoltata freddamente. Cinque chiamate contrastate». È indubbio che ciò non si riferisce a quanto conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Torino e musicato da Ghedini, ma ci fa intendere, forse, quale accoglienza, anche vent'anni dopo, avrebbe potuto ricevere questo libretto, certamente non di gusto italiano, vicino più al filone della schönbergiana *Erwartung*, che non a ciò che poteva attendersi, alla vigilia del secondo conflitto mondiale, il pubblico di un teatro di tradizione come quello del Carlo Felice. Nel libretto prevalgono suoni e ombre, rumori e fantasmi (forse prodotti dalla psiche di chi è realmente presente), indicazioni precise delle luci, ma, pur presentando rime e versi riconducibili alla tradizione lirica italiana, non avviene un vero dialogo tra i personaggi. Si assiste ad una comunicazione frammentata, in balia degli eventi, dove sembrano avere più importanza i personaggi che non compaiono (la madre, il figlio, perfino la zia suora che non giunge) rispetto ai presenti, vittime inconsapevoli di un fato ineluttabile. Solo l'avo cieco, nella sua personale e particolare menomazione, sembra presago della tragica fine. Ma, come tutti i *diversi* del dramma, rimane inascoltato, o, semplicemente, non è profeta nella propria casa. Probabilmente, solo questo personaggio, che possiamo definire protagonista in un dramma che, tuttavia, rimane corale nella sofferenza, nell'angoscia e nell'impotenza, può ricollegarsi al filo di personaggi che vanno incontro al loro destino, vittime o eroi inconsapevoli, nel proseguo della drammaturgia musicale ghediniana. A differenza di Penteo, Billy Budd e il figlio nella *Maria d'Alessandria* (tutti personaggi giovani) non muore, ma rimane in vita a testimoniare il dolore ricevuto dalla morte di

congiunti giovani, come il maturo Re Hassan della prima versione dell'omonimo dramma, l'anziano Cadmo delle *Baccanti* e il padre in *Maria d'Alessandria*.

Certo, però, l'atmosfera ricreata da Giani ne *L'intrusa* è impalpabile, psichica e inquietante. Probabilmente fu una prova troppo severa per Ghedini, non ancora trentenne, che aveva già in possesso tecniche considerevolmente contemporanee, ma non aveva la piena consapevolezza nel maneggiarle.

I.1.5 Relazioni intertestuali

Abbiamo accostato nelle pagine precedenti il primo lavoro di teatro musicale di Schönberg a questo libretto: il confronto è ardito, visto che Giani non fu certo un portavoce dell'espressionismo, né delle teorie freudiane che trapelano dal libretto di *Erwartung*, scritto dalla poetessa e psichiatra Marie Pappenheim (Bratislava 1882 - Vienna 1966). Non va tralasciato che in questo atto unico (*Monodram*) compare un solo personaggio, mentre ne *L'intrusa* abbiamo costantemente (o quasi) tutti i sei personaggi in scena. Tuttavia, il titolo stesso del lavoro schönbergiano, *Attesa*, suggerisce, come ne *L'intrusa*, uno stato d'animo interiore, una non-azione, ove prevale, come nel libretto di Giani, la delirante e allucinata interiorità psichica della protagonista, anonima come, anche se in toni più sfumati, i personaggi dell'atto unico di Ghedini, in particolare l'avo (qui nel significato arcaico di nonno) cieco. Il lavoro di Schönberg è di più breve durata (mezz'ora) e basato su un monologo interiore che verrà ripreso di lì a poco dallo scrittore viennese Arthur Schnitzler (Vienna 1862 - ivi 1931) in alcuni racconti (*La signorina Else* del 1924). Ai tempi della stesura de *L'intrusa*, *Erwartung* non era stato ancora rappresentato (lo sarà al Neues Deutsches Theater di Praga il 6 giugno del 1924, quindici anni dopo il suo completamento) e presenta una partitura atonale, che ben restituisce la dissociazione della protagonista. Quello che rese questo atto unico un capolavoro del '900, stabilmente rappresentato, fu la varietà dei modi di emissione richiesti alla protagonista vocale, dal declamato al lirico, dall'arioso al quasi parlato, che aderiscono alle sue variabili emotive.

La densità polifonica e la ricca timbrica orchestrale, avvicinano la pagina del compositore austriaco a quella di Ghedini, anche perché, in Schönberg, il timbro è una funzione della

polifonia e un mezzo per chiarirla, non come in Strauss, dove è la polifonia ad essere una funzione della ricchezza dei timbri orchestrali.

Il filone onirico ebbe un seguito nella drammaturgia musicale europea: si pensi ai libretti di *Výlety páně Broučkovy* (*I viaggi del signor Brouček* 1920) di Leos Janáček⁷², al *Doktor Faust* (1925) di Busoni (su libretto del compositore) o al *Król Roger* (1926) di Karol Szymanowski, sempre su libretto proprio.

Limitandosi alla sola Germania (e agli anni intorno il primo conflitto mondiale), verranno rappresentate, sempre apparentate a *Erwartung* per atmosfera, nel 1913, *Die glückliche Hand*, sempre di Schönberg su libretto proprio e, di Hindemith, *Mörder, Hoffnung der Frauen*⁷³ rappresentato nel 1922. Del resto il cinema tedesco e scandinavo degli anni '20, confermano, nello stile espressionista, una realtà spesso inquietante e allucinata.

Giani, pur svolgendo la professione di avvocato, ebbe parentele legate al mondo dell'arte – si pensi allo zio Giuseppe (Como 1829 - Torino 1885), pittore e docente all'Accademia Albertina – e frequentò illustri torinesi come Galileo Ferraris, Cesare Lombroso, e Guido Gozzano, oltre a Massimo Bontempelli, che a Torino trascorse gli anni dell'Università, allievo di Arturo Graf nei primi anni del secolo. Sicuramente ebbe influenza sul ventenne Giani anche il soggiorno torinese di Nietzsche (autunno 1888)⁷⁴. Ammiratore del *Nerone* di Arrigo Boito, come detto in precedenza, Giani ne definì⁷⁵ il libretto adatto perché la musica fosse la figuratrice dell'invisibile, come nell'*Intrusa*⁷⁶.

Durante la villeggiatura estiva del 1920 Ghedini lavorò all'atto unico, quasi ipnotizzato dalla proposta, coinvolto in un progetto di dimensione europea e non di portata locale. Il musicista riconsegnò il manoscritto, corretto secondo le volontà di Giani, l'estate successiva, ma, come detto, non ne nacque nulla. Indubbiamente, nell'anno di composizione del dramma, la proposta di un *thriller* ai confini con il paranormale poteva

⁷² La collaborazione alla stesura di questo libretto fu insolitamente ampia: Viktor Dyk, Karel Mašek, Zikmund Janke, František Gellner, Jiří Mahen e František Serafínský Procházka ne sono gli autori.

⁷³ Su libretto del pittore Oskar Kokoshka.

⁷⁴ In Stefano Baldi, "Romualdo Giani e i musicisti contemporanei", *cit.*, p. 11.

⁷⁵ Si veda Romualdo Giani, "Il Nerone", in *Rivista Musicale Italiana*, VIII, 1901, p. 952 e 993.

⁷⁶ Vedi S. Baldi, "Romualdo Giani e i musicisti contemporanei", *cit.*, p. 18.

sembrare anacronistica in Italia, precorrendo troppo i tempi. Anche Pannain, come abbiamo visto, dovette attendere il 1940 per vedere *l'Intrusa* allestita e senza un particolare riscontro. Ma la stima che Ghedini tributava a Giani non venne mai meno, e, come vedremo per *Le Baccanti*, successive di oltre vent'anni, il compositore tenne sempre a mente la lezione estetica del maestro, che nel frattempo, dal 1931 era mancato a poco più di sessant'anni.

È chiaro che non possiamo forzare l'interpretazione di un libretto, sconosciuto da chi lo ha musicato e così vicino ad un gusto europeo (se non nella musica almeno nel soggetto), ma, in esso, a differenza del non rappresentato *Gringoire*, vi sono *in nuce*, quegli elementi dell'idea di drammaturgia musicale che Ghedini porterà avanti nel suo seguito: la poetica dell'occasione, costituita dalla vicinanza con il pigmalione Giani che offre al giovane compositore un libretto totalmente inconsueto per il suolo patrio, vicino a correnti europee, non ancora giunte nella nostra penisola; il pluralismo linguistico, che, non del tutto padroneggiato, potrebbe limitarsi, in questa pagina, all'eclettismo, accusa spesso attribuita ingiustamente al musicista; non ultimo, la presenza, nel dramma, di personaggi inascoltati che predicano sventure o vittime predestinate, che ritroveremo in lavori più maturi.

A seguire produciamo il testo dei due libretti non rappresentati, anche perché ricavato o direttamente dalla partitura manoscritta (*Gringoire*), o dalla riduzione per canto e piano autografa (*L'intrusa*).

I.1.6 Il testo del libretto *Gringoire*

GRINGOIRE

Dramma in un atto*

Riduzione e versione ritmica

di Guido Maggiorino Gatti da Théodore Banville

Musica di Giorgio Federico Ghedini

*Il testo è basato sulla partitura manoscritta non autografa conservata alla Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” di Torino (coll. MS II 195)

GRINGOIRE
PERSONE DEL DRAMMA

Pietro Gringoire	tenore
Luisa Fourniez	soprano
Il re di Francia Luigi XI	basso
Simone Fourniez	baritono
Oliviero Le-Daim	baritono
Nicoletta Andry	soprano
Genoveffa Fourniez	contralto
Margherita Fourniez	mezzosoprano

SCENA I

(Genoveffa, Margherita e Luisa al ricamo in casa del mercante Simone Fourniez, loro padre)

GENOVEFFA	E damigella godè, Quando ebbe il morto nel letto per consorte.	
MARGHERITA	...per volere del sire nostro ch'è assai pensoso Del desiderio del suo popolo. La vecchia damigella Godegrand Tanto fu dolce col suo amato sposo, Che gli rese la vita e la favilla!	5
Γ GENOVEFFA	O amore, o amore, che non sai tu fare:	
↳ MARGHERITA	Anche la vita ai morti ridonare!	10
GENOVEFFA	E il sire allora...	
MARGHERITA	Voller che fosser sposi: Il bel garzone e la damigella Soave Godegrand.	
GENOVEFFA	Poveretta, Luisa! Non ascolti le nostre gaie storie... mentre assorta in un pensiero triste, Che ti cerchia il capo...	15
MARGHERITA	Eppur narrammo assai fiabe d'amore	

	E di principi azzurri e cavalieri Amanti della luna...	20
LUISA	È passata una torma Di rondinelle come frecce. Ahimè! Sparvero dietro l'ombra della torre... Ma ritorneranno al sole Cinguettando con gioia, felici...	25
GENOVEFFA	Dunque, mentre si narrava Tu, lontana da noi, pensavi...	
LUISA	A nulla...a tutto...alla felicità...	
GENOVEFFA LUISA	E damigella Godegrand se l'ebbe... Assai diversa è la felicità... Oh non già non viver chiusa, Tra le mura d'una prigione, Mentre il mondo è sì grande e sorridono tanti cieli, quasi Come un sorriso per ciascuna stella!... M'è rimasto di mia madre, Che fu vagabonda per terre sconosciute, L'amore della vita all'aria e al sole, E il desiderio dello spazio infinito...	30 35
GENOVEFFA	Senza limiti è lo spazio Conchiuso da due braccia... L'infinito è in me Se mi guardano gli occhi di chi amo. Tu sogni, e il sogno ti trascina	40

	Lungi dalla vita terrena, ma...	45
LUISA	Ma è così bello il viso del mio sogno! Fiero come un paladino Guerriero di re Carlo, Eppure come una fanciulla mite: E sa il gioco della spada rude E della dolce viola; voce ha per la battaglia ⁷⁷ E per la ballatetta. Ed io son triste se Il mio sogno svanisce Ché il mio cuore è deserto...	50 55
MARGHERITA	Mentre c'è chi sospira... Udisti, ieri, Genoveffa, ancora Il cantare del misero amadore?	
GENOVEFFA	A sera udii cantare Con la viola la canzone Del duca d'Orléans, Carlo, il prigioniero del re d'Inghilterra... Visse d'amore e d'amore morì...	60
MARGHERITA	Oh! Le dolci ballate sospirose, Dimenticate, poi Che per le piazze stride Il riso amaro di Pietro Gringoire... Ricordi la canzone?	65

⁷⁷ Composizione polifonica vocale in forma di chanson, molto in voga in Francia nel XV secolo.

GENOVEFFA	Soave e triste ell'è come un tramonto.	
	<i>Se sapeste il mio dolore</i>	70
	<i>Dolce donna del pensiero,</i>	
	<i>più benigno a me l'altero</i>	
	<i>saria fatto vostro cuore.</i>	
	<i>Sospirando il vostro amore,</i>	
	<i>n'ho lo spasimo più fiero.</i>	75
	<i>Ah! sapeste il mio dolore,</i>	
	<i>dolce donna del mistero.</i>	
	<i>Ahimè, misero amadore</i>	
	<i>che vien da te uno – e spero! –</i>	
	<i>più benigno a me l'altero</i>	80
	<i>saria fatto vostro core.</i>	
	<i>Se sapeste il mio dolore!</i>	
LUISA	Guardate laggiù!... Vien verso di noi	
	Il nostro sire Luigi di Francia...	
MARGHERITA	...e il padre suo mastro	85
	Simone, e Nicoletta,	
	E il fido Oliviero Le-Daim	
	E paggi e arcieri...	
LUISA	Giungono...su...cessiamo il lavoro	
GENOVEFFA	Ahi! ...ah! s'è spezzato	90
	Il filo del ricamo	
LUISA	...del sogno	

MARGHERITA ...e della ciarla.

SCENA II

(entrano Luigi, Simone, Oliviero, Nicoletta, dopo l'uscita delle tre sorelle)

LUIGI	Intendi: pei Fiamminghi Gente astuta di drappo E lana e seta. Orsù! Intendi?	
SIMONE	Sire, intendo, e vi son grato: Ma vorrei pur dirvi che...	95
LUIGI	Or son io che non intendo Il dubbioso tuo dire! Pur grande onore È quello che ti rendo...	100
NICOLETTA	Sire, se permettete vi dirò Perché Simone non vuole accettare. C'è la bambina, Luisa, Il fiore della casa; E non vuole che triste vada Per la stanza quasi sperduta Come un usignuolo In una gabbia vuota... Se pure fosse sposata...	105
LUIGI	Non mi par greve l'impresa!	110

	La tua bambina è bella: Non le potrà fallire amore.	
SIMONE	Pur ch'ella voglia, è vero, Sire: Egli è ch'ella non vuole E non si smuove; ancora ieri Scherniva un ricco pretendente e bello E di famiglia assai bennata.	115
NICOLETTA	Par quasi non sia di questa terra, Volata verso il cielo, Seguendo l'anima della sua madre...	120
LUIGI	Simone, non ti crucciare... Parlerò con la piccola ostinata Ed a me, sire e padrino, Concederà...	
VOCI INTERNE	Ah!...	
LUIGI	Che fracasso è questo?	125
NICOLETTA	È Gringoire, il poeta affamato, Che a pancia vuota Detta ballate e canzonette In terza, in nona rima: E porge onore a questa e a quella dama...	130
OLIVIERO	Mentre addenta le carni del padrone.	

Una ballata corre per la piazza
 della città: ognun l'ha sulla bocca.
 "La ballata degli impiccati".
 Risveglia l'odio, riattizza il fuoco, 135
 Morde e scompare come una serpe.
 Ma parola d'Oliviero,
 Deve fruttar la corda a chi la scrisse!

LUIGI Dunque un malvagio è tra il mio popolo?

NICOLETTA 140
 No, sire: monsignore
 Oliviero fu ingiusto col poeta
 Che non ha pane e canta
 Ed è buono nell'anima,
 Ed ancora dona il mantello
 Al mendico che trema. 145
 Non è malvagio chi opera così.

LUIGI È vero...ebben, orsù, voglio vederlo.
Oliviero, ho detto: voglio!

OLIVIERO Sire.

SCENA III

(Entra Gringoire scortato dagli arcieri e detti in scena.)

GRINGOIRE 150
 Signori, arcieri, dove mi portate?
 Qual violenza è questa? Ah, son libero!
 Che sento? Quel profumo le mie nari

Van molcendo dolcemente; or comprendo:
 A un banchetto mi si volle invitato.
 La violenza è inutile, mi pare,
 Se a pranzare si conduce un affamato! 155

LUIGI Mastro Gringoire, pranzato
 Non avete ancora!

GRINGOIRE Ve lo giuro, no!

LUIGI Vorreste allor far l'onore
 Della vostra presenza? 160

GRINGOIRE Faccio l'onore senza esitare.

OLIVIERO E vorreste mangiare
 Senza pagar la cena?

GRINGOIRE Pagar? Non ho un quattrino...

OLIVIERO Ma un cervello sopraffino 165
 Donde stillan versi e rime
 come vena di sorgente.

GRINGOIRE Che non servono a un bel niente,
 Se la fame mi tortura.

OLIVIERO Però ci contentiamo 170
 noi di una favola;
 E voi potrete aspirare alla tavola.

	Orsù, voi ci direte La canzon che incomincia...	
GRINGOIRE	Volete dir quella che scrissi Per la gentile nostra Nicoletta...	175
OLIVIERO	No, non quella...	
GRINGOIRE	Ah, ci son: la ballatetta “Ahimè, povera vissi E misera mi tenne in sua balia” Oppur quello per Monna Primavera O il madrigale delle Donne Bianche? O il rondello dei porti di Turenna?	180
OLIVIERO	No; la canzon che tutta la città Corre...ah, sì...quella...degli Impiccati.	
GRINGOIRE	Quella non è mia.	185
OLIVIERO	Chi potrebbe, se non voi, comporre una cantata così bella?	
GRINGOIRE	È ver! Ma non è mia.	
OLIVIERO	È gran peccato inver, Che vi portiate digiuno ancor.	
GRINGOIRE	Potrei però cantar l'altra canzone.	190

OLIVIERO	Inutil l'altra; s'essa non è vostra, Andate pur con Dio, mastro Gringoire...	
GRINGOIRE	Ma se la dico...dopo, mangerò?	
NICOLETTA	Oh, Dio, ch'egli si perde!	
OLIVIERO	Avete la parola...	195
GRINGOIRE	E allor son qua. <i>Io so un bosco dove nati son degli alberi giganti, che per frutta hanno impiccati, alla brezza dondolanti.</i>	200
	<i>E quel bosco, ove nascono per misterio di magia frutti ignoti anche in Turchia, è il verzier di re Luigi.</i>	
	<i>Dondolando, dondolando, ei conversano da amici; quasi torti ad un comando son più tardi aspri nemici.</i>	205
	<i>E non ha fine la danza se non cede il vento, musici (?): poi che questa è inver l'usanza nel verzier di re Luigi.</i>	210

	<p><i>E la festa è così bella che vi accorron gli invitati: si diffonde la novella ed aumentan gli impiccati.</i></p>	215
	<p><i>Neri corvi in volo attendono che la festa sia finita e la cena allor servita sul verzier di re Luigi.</i></p>	220
	<p><i>Prence, io so d'una foresta, d'un corimbo d'impiccati, Che tentenna ognor la testa. È il verzier di re Luigi.</i></p>	
OLIVIERO	<p>(Il poeta è caduto e non mi sfugge!) Versi politi e snelli; Essa è ben vostra, mastro Gringoire, La ballata...vi pare?</p>	225
LUIGI	<p>E se vel dice, il mio fedele Oliviero Le-Daim...</p>	230
GRINGOIRE	<p>Addio, mia cena, sospirata invano!</p>	
LUIGI	<p>Ebben, non mangi, poeta affamato?</p>	
OLIVIERO	<p>T'affretta, su: alla tua cena ultima.</p>	
GRINGOIRE	<p>Ultima e prima...quello</p>	

	Che ho sognato sempre, da che son nato.	235
	Ora son tranquillo: il desiderio mio S'è compiuto, l'unico. Non l'unico. Ché molto più forte mi tortura il cuore. Una sera al tramonto	
	Ho visto una fanciulla,	240
	Che fioriva meravigliosamente Il davanzale D'una vostra finestra, buon Simone. Il sol morendo le sfiorava il viso E gli occhi e i capelli ne splendevano.	245
LUIGI	(Luisa!)	
GRINGOIRE	Di certo quella visione celeste, Che m'apparve in un sogno. Molte sere ancora ritornai, ma la mia fata, non ricomparve.	250
	Questo ora vi chieggiò: Ch'io possa rivederla!	
NICOLETTA	Sire, sire, pietà di lui!	
LUIGI	E sia. Perdono. A un patto... Ch'io rimanga solo con lui, un istante: E Luisa qui venga.	255

SCENA IV

(Rimangono soli Luigi e Gringoire)

LUIGI	<p>Ascolta: or tu vedrai Quella che fata ti apparì al tramonto. Fa' ch'ella t'ami: con le tue parole, Devi svegliar l'amore ch'è assopito; 260 E con l'amore ti darà la vita. Oliviero t'attende; già prepara nella sua mente Il capestro...m'intendi?</p>	
GRINGOIRE	<p>Sire, non mi vedete, 265 S'io son brutto e goffo e malvestito? Ella vorrebbe guardarmi appena, Ella che bella è tanto! No, Sire, è meglio; datemi la morte!</p>	
LUIGI	<p>Or tu non se' poeta? 270 Conosci le parole fasciose Che abbarbano gli occhi alle fanciulle. Or via, sii forte e astuto. Tu sai quel che t'attende: o vita, o morte. Oliviero è sul varco 275 E non ti lascia. Addio.</p>	

SCENA ULTIMA

(esce il sovrano; entrano Luisa e Oliviero nascosto)

GRINGOIRE	Sire, cessate? Qui mi lasciò, perché? Non so parlare. Affiora dal cuor mio Come un'onda di dolce commozione Che mi serra la voce. (a Luisa) Il nostro re desidera Che non siate più sola. Vi vuol sposa.	280
LUISA	Sposa? E chi s'offre alla catena?	
GRINGOIRE	Oh, non vi date pena Del suo nome, ché non potreste amarlo. Pensate, damigella; Egli è l'uomo più goffo e più brutto, E voi siete sì bella; A voi la sorte dette pace e casa. Egli è meschino, lacero, gagliofo; Voi siete sorridente. Egli, se non fa rider la gente, È triste.	285 290
LUISA	E il re mi scelse quello sposo?	
GRINGOIRE	In omaggio a madama Poesia. Egli è poeta!	295
LUISA	Poeta!	
GRINGOIRE	Sì: un trastullo d'oziosi;	

Accoppiar le parole
con i suoni di maniera
Ché giungan all'orecchio 300
Come il tinnir d'una campanella.

LUISA

Così? Un gioco sì frivolo,
Quando vi son spade per combattere
E per vivere?

GRINGOIRE

E per vivere? Pure egli è felice 305
Del suo canto solo,
Dove la vita freme di tutti:
Di chi geme d'amore
E canta, e di chi soffre, muto.
In secoli lontani egli 310
Portava le torme degli armati
Alla vittoria o alla morte:
Divino era sul liuto
Cantar più tardi il rondò della gloria.
No, non è vile il poeta; 315
Se non combatte, ha nel cuore
Il dolor di tutto il mondo;
S'egli è felice trema
Pensando che un fratello soffre...
Sono gli uomini che sudan nei solchi 320
Per porgere al padrone,
colle rotte braccia,
Il frutto che si trasmuta d'odio!
Son le madri che veggono
I bimbi accanto morirsi di stenti; 325

I tessitori che tesson nella notte
 Alta il sudario. Ecco;
 E il poeta soffre
 Quei dolori brutti;
 quei pianti sconosciuti, quei singhiozzi. 330
 Lo spasimo, il tormento
 Si confondono al canto:
 E non v'è pena che sappia trattenerlo,
 E non catena. Pensate a quelli
 Che non brami il pane, 335
 E sudan chini sulle vostre terre,
 Senza speranza e senza gioia,
 Sempre irrisi dalla sorte,
 Agli infelici
 Cui la terra è matrigna e il sol nemico. 340

LUISA Ah!

GRINGOIRE Voi piangete?

LUISA “Agli infelici
 Cui la terra è matrigna e il sol nemico”.
 Degno d’essere amato
 Chi parlò con sì nobili parole!
 Ditemi il nome, ditemi! 345

GRINGOIRE Non è forse che forma vana;
 Il bel sogno d’un’anima
 Inebriata.

LUISA È il sogno che ho sognato,
 È la felicità 350
 Lontana, che mi giunge
 Col ritmo della vostra voce
 Insolita...ditemi il suo nome...
 S'egli è meschino,
 S'egli è perduto, 355
 Io posso forse salvarlo.

GRINGOIRE Forse salvarlo? E come?
 No, no: voglio ch'ei muoia.

LUISA Ditemi il nome del poeta!

GRINGOIRE Che vale? S'ella ancor non l'ha compreso.

OLIVIERO Gringoire, poeta, ti falli l'amore? 360

LUISA Gringoire!

OLIVIERO Vedrai, non fallirà la morte!

GRINGOIRE Mi conduceste a pranzo colla forza;
 ora verrò, serenamente,
 piccola fata dolce del mio sogno.
 Si chiude la commedia di Gringoire 365
 Affamato, mendico, vagabondo.
 Ma non ancora il poeta,
 quello che solo dette vita ad un mondo
 Di fantasmi e d'immagini,

Custoditi nell'anima del popolo. 370

Tu non avresti amato Gringoire,
Tu avresti amato in lui la poesia,
Che rivive più forte,
Ancor più bella, dopo la sua morte.

Ecco la morte chiama, 375

Tanto amata e invocata,
La liberatrice. L'anima mia
Rimane qui, felice a'tuoi piedi,
Fanciulla, eternamente.

I.1.7 Il testo del libretto *L'intrusa*

L'INTRUSA

Dramma in un atto*

Riduzione e versione ritmica

di Romualdo Giani da Maurizio Maeterlinck

Musica di Giorgio Federico Ghedini

*Il testo è basato sulla riduzione per canto e pianoforte manoscritta autografa conservata alla Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Torino (coll. MS II 267b) con integrazioni delle didascalie tratte dal libretto dattiloscritto omonimo (musica di Guido Pannain) conservato all'Archivio Storico Ricordi di Milano (LIBR 01057)

L'INTRUSA

PERSONE DEL DRAMMA

	L'avo (è cieco)	Baritono
	Il padre	Tenore
	ORSOLA	Soprano
Le tre figlie	GENOVEFFA	Soprano
	GELTRUDE	Mezzosoprano
	Lo zio	Basso
	La fante	Contralto
	La suora di carità	(appare soltanto)

Una sala tetra, in un vecchio castello. A destra, un uscio; a sinistra, un uscio; una porta segreta in un angolo. Nella maggior parete, una grande finestra e una porta vetrata che si apre sul terrazzo. Traspaiono dai vetri gli alberi del giardino e, in fondo, vagamente, un bosco di cipressi. Un grande orologio fiammingo. Un camino. Nel mezzo della sala, una tavola: di sopra, una lampada sospesa.

È sera

SCENA I

(Le tre sorelle intorno alla tavola, chiamando l'avo che è in piedi, appoggiato al camino)

GELTRUDE Nonno, sotto la lampada,

ORSOLA Qua: venite a sedere.

L'AVO (avvicinandosi e cercando discernere chiarore) Mi par fioca la luce.

IL PADRE Vogliamo rimanere
Qui o uscire in giardino?

5

LO ZIO Fuori è umido e gelo,
Sette giorni è piovuto!

ORSOLA Ci son stelle nel cielo.

LO ZIO Che importano le stelle?

L'AVO (accennando alla camera dell'ammalata, a sinistra) È prudenza star qui. 10

IL PADRE (al suocero) Non v'è più alcun pericolo: ella è salva!

L'AVO (con un gesto di scoramento) Così fosse!

IL PADRE	Ne dubitate voi, Dunque, ma perché?	
L'AVO	Ho inteso la sua voce.	
IL PADRE	Vi dico che non c'è. Più pericolo alcuno.	15
L'AVO	(accennando ai suoi occhi) Non vedo come voi.	
LO ZIO	Per questo è necessario Vi rimettiate in noi Che vediamo. Ella aveva Quest'oggi buon aspetto: Possiamo star tranquilli.	20
IL PADRE	Da che si mise a letto Per questo parto atroce, Che terribili sere!	25
L'AVO	(con voce di dolore) Perché non l'ho potuta, Io, quest'oggi vedere?	
LO ZIO	Non l'ha voluto il medico: Sapete la cagione.	
L'AVO	Io non so che pensare.	
	30	
IL PADRE	Perché tanta apprensione? (pausa)	

- L'AVO Ella ci può ascoltare?
-
- IL PADRE Parleremo sommesso:
 La suora veglia, e l'uscio
 della camera è spesso. 35
-
- L'AVO (ostinatamente) Ella ci può ascoltare?
 Dorme?
-
- IL PADRE Credo: riposa.
-
- (Le tre figlie, vicine, l'una all'altra, guardano verso la porta a sinistra, con gesto accorato e stanco)
-
- L'AVO Mi dà pensiero il bimbo
 Più che la vostra sposa.
 Non ha ancora vagito 40
 Da che è nato, e stasera
 Fanno quindici giorni:
 Si direbbe di cera!
 Forse ch'è sordo e muto.
-
- LO ZIO (accennando alla stanza di destra) Nella camera è solo? 45
-
- IL PADRE Il medico non volle
 Restasse col figliolo la madre.
-
- LO ZIO E la nutrice?

IL PADRE Era affranta: ora sta riposandosi. (alla figlia maggiore)
 Vedi, se egli dorme. 50

(Le tre figlie si alzano, e, tenendosi per mano, entrano nella camera a destra)

Verrà (al fratello) qui stasera – alle nove, disse –
Nostra sorella dal monastero.

LO ZIO In questa casa non ci fu ella mai?

IL PADRE È la prima volta: ancora non c'è stata.
 Mai non lascia il convento. 55

LO ZIO (guardando l'orologio della sala) E già l'ora è passata! (pausa)

L'AVO Vorrei che qui fosse già venuta.
 Ho un'enorme angoscia in cuore.

(Le tre figlie riappaiono, ancora tenendosi per mano).

IL PADRE (accennando alle figlie) Tornano. (alla figlia maggiore, con un cenno
 interrogativo) Ebben? Dorme?

ORSOLA Sì. Dorme. (Va presso la finestra)

IL PADRE Vedi, dalla finestra, 60
 Che qualcuno si appressi?

(Durante questo episodio la scena è inondata da un vago chiarore lunare. Una luce dolce e voluttuosa)

ORSOLA (osservando) La notte chiara scopre
Di qui fino ai cipressi
Del viale. È deserto.
Alcuno non appare. (pausa) 65
La luna splende:
Udite gli usignuoli cantare?

LO ZIO Sì.

ORSOLA (osservando) Non moveva foglia.
Un po' di vento or sale:
Un brivido percorre 70
Gli alberi del viale.

L'AVO Più non odo cantare gli usignuoli.

(La luce comincia a farsi più intensa. A poco a poco va digradando in riflessi cupi d'un azzurro carico. La fiamma della lampada diventa più viva e si irradia in bagliori torvi e sanguigni che si proiettano sulle figure degli astanti).

ORSOLA Qualcuno è entrato nel giardino.

L'AVO Chi?

ORSOLA (osservando) Non vedo nessuno. (pausa)
Ma qualcuno è in giardino, 75
Vi dico: ora s'è fatto silenzio:
Gli usignuoli si son taciuti a un tratto.

L'AVO	Pure non odo passi.	
ORSOLA	Qualcuno è sul vivagno Presso l'acqua.	80
GENOVEFFA	Si tuffano nel fondo dello stagno. I pesci, d'improvviso, I cigni hanno paura.	
IL PADRE	(si alza; va alla porta vetrata, che dà sul terrazzo; l'apre.) Pur non si vede alcuno. Splende nell'aria pura lo stagno.	85
ORSOLA	(insistendo) Hanno paura i cigni.	
LO ZIO	È mia sorella, certo, che li sgomenta. (si avvicina alle nipoti, accennando al giardino) Sarà entrata da quella piccola porta.	
IL PADRE	Il cane non abbaia. Perché?	
ORSOLA	Di qui lo vedo in fondo alla sua nicchia. (con terrore) Ahimè! I cigni impauriti Corrono all'altra riva.	90
LO ZIO	(apre la finestra, si affaccia) Sei tu, sorella? Senti? (pausa) Non c'è persona viva.	
ORSOLA	Ma qualcuno nel giardino è entrato!	95

LO ZIO (osservando) Non appare alcuno. (richiude la finestra)

L'AVO Gli usignuoli riprendono a cantare?

ORSOLA Tutti gli uccelli tacciono. (ora la luce è diventata più fioca)

L'AVO Pur non s'ode rumore.

IL PADRE C'è un silenzio di morte. 100

L'AVO L'avrà indetti in terrore,
Certo, uno sconosciuto. (alla figlia maggiore)
È aperta la vetrata?
Un'aria gelida e umida
Qui nella sala è entrata. 105

ORSOLA (osservando) Al vento, nel giardino,
Qualche rosa già morta
Abbandona le foglie.

IL PADRE (alla figlia) Chiudi - è tardi - la porta.

ORSOLA (va alla porta vetrata) Sì. Ma non posso chiuderla. 110
Resiste.

LE SORELLE Non possiamo chiuderla.

L'AVO Che c'è, dunque?

LO ZIO Venite:

Le aiutiamo. Non si può, non si chiude.

Qualcosa è fra un battente e l'altro.

IL PADRE Il falegname vien domani. (pausa) 115

ORSOLA (ascoltando) Si sente l'arrotare di una falce.

L'AVO (sussultando) Oh!

ORSOLA È forse, il giardiniere.

Deve essere nell'ombra.

Non lo posso vedere.

IL PADRE C'era intorno alla casa, 120
Troppa erba: la recide.

L'AVO (ascoltando) Come sinistramente
Quella sua falce stride.

ORSOLA Falcia intorno, per tutto, forte.

L'AVO (con un grido) Ma sveglierà mia figlia!

125

IL PADRE (alla figlia maggiore) Non lo vedi? (pausa)

ORSOLA È nell'oscurità.

(D'attorno si proiettano riflessi suggestivi che danno alle cose strani aspetti di fantasmi)

IL PADRE La fiamma della lampada vacilla.

LO ZIO L'olio manca?

IL PADRE Dicon che ci si avvezza.

LO ZIO Eppure è triste. Non sapere
 Ove siamo, dove andiamo;
 Non distinguere il giorno dalla notte, 145
 L'estate dall'inverno;
 E avere in noi queste tenebre sempre,
 Queste atroci tenebre eterne.
 Assai meglio varrebbe non più vivere.
 È...cieco egli del tutto? 150

IL PADRE Sol discerne il chiarore.

LO ZIO Abbiamo cura degli occhi nostri.

IL PADRE Taci. (accennando all'avo) Si risveglia. (suonano le dieci)

SCENA III

L'AVO (risvegliandosi) Ho di fronte l'uscio vetrato?

ORSOLA Di fronte, l'hai, nonno. 155

L'AVO Qualcuno è là - guarda –
 All'uscio accostato?

ORSOLA Ma no: non si vede nessuno.
 Hai dormito, tranquillo, nonno.

L'AVO Dite: vostra sorella è stata qui,

160

Forse durante il mio sonno?

LO ZIO No: tarda...e già l'ora è passata. (s'ode rumore di qualcuno che entra nella casa)

(pausa) Ma è là! Non sentite?

È da basso e a noi si avvicina.

È nostra sorella: il suo passo conosco.

165

L'AVO (ascoltando) Leggera cammina.

L'ho intesa avanzar lentamente.

LO ZIO S'attarda.

IL PADRE Riprende.

LO ZIO Ristà. (pausa)

L'AVO Silenzio. Non odo più niente.

IL PADRE (accorrendo al campanello, e scotendo forte il cordone) La fante! Sapremo chi è là.

170

LO ZIO (pausa) (ascoltando) Ancora. È già su per le scale.

L'AVO È vostra sorella. Tacete.

IL PADRE Ma no: è la fante che sale. (s'ode bussare alla porta segreta.)

È all'uscio: or le apro. (socchiude la porta) Ove siete?

SCENA IV

(La fante appare dall'uscio socchiuso, rimanendo di là)

LA FANTE Sono qui. 175

L'AVO La sorella vostra è presso all'uscio?

LO ZIO Non v'è altri che la fante.

IL PADRE Non altri che la fante.
Nella casa, dite, è entrato qualcuno?

LA FANTE Nella casa? 180

IL PADRE Sì: qualcuno è venuto?

LA FANTE No, signore.

L'AVO Oh, chi anela così? Chi?

LO ZIO È la fante.
È affannata.

L'AVO E perché piange?

LO ZIO		Non piange.	
	Perché dovrebbe piangere?		
IL PADRE	(alla fante)	Nessuno	
	è, dunque, entrato nella casa?		
LA FANTE		No.	185
IL PADRE	C'è parso di sentir aprir la porta.		
LA FANTE	Veramente...ma aperta io no: l'ho chiusa.		
IL PADRE	Era aperta a quest'ora, dunque?		
LA FANTE		Sì, signore. Eppur l'avevo, come faccio sempre, serrata all'imbrunire.	
IL PADRE		E allora	190
	l'avrà aperta qualcuno.		
LA FANTE		Non so nulla: qualcuno forse è entrato dopo me.	
IL PADRE	State attenta. (pausa) Perché spingete l'uscio? Voi sapete che cigola.		
LA FANTE		Signore, né pur lo tocco.	195

vi sembra ciò possibile?

L'AVO E vostra sorella?

LO ZIO Invano si è aspettata.

L'AVO (con voce di lamento) Perché volete ingannarmi?
Ho gli occhi murati, tenebre ho intorno e in me.
Tu m'assisti, gran Dio; 210
I ginocchi e l'anima piego innanzi a Te.
Oh, perché parlate
Sommeso su la soglia? V'accostate. (alla figlia maggiore)
Di', qualcuno, certo era dianzi qui
presso ed ora siede in mezzo a noi. Chi? 215

ORSOLA Non è entrato nessuno:
Nessuno ci è d'accosto⁷⁸.
Noi siamo in questo luogo soli.

L'AVO Avrò mal supposto.⁷⁹
Pure, fra noi, in mezzo chi c'è? 220

ORSOLA Non c'è nessuno.

L'AVO Ma non vedete, dunque, voi?

ORSOLA Non vediamo alcuno.

⁷⁸ Nel libretto della versione musicata da Pannain troviamo "si è seduto", p. 21.

⁷⁹ Nel libretto conservato all'Archivio Storico Ricordi troviamo "creduto", p. 22.

L'AVO Oh, lacerar la tenebra
Che mi avvolge! (alle tre sorelle) Mi date, 225
Care, le vostre piccole mani. (Le tre sorelle porgono le mani)
Ma voi tremate!

LE TRE FIGLIE Non tremiamo.

L'AVO Vi sento
Pallide tutte e tre.
La paura v'invade. Voi tremate. Perché? (pausa) 230
Voglio veder mia figlia.
Iersera le presi le mani,
Fra le mie mani, il volto le presi;
Sentii le sue membra aride
Penetrare qui nelle mie carni: 235
Cercavo ricomporre
All'interna mia vista,
Alle luci dell'anima,
La sua figura dolente –
Mutata da quella d'un tempo 240
Gioia degli occhi miei
Quando ancora si aprivano al giorno.
Nulla: anche dentro
La tenebra, come da torno:
Anche dentro una cieca vertigine, 245
Il cupo orror dell'abisso. (pausa)
Ma voi perché mi state da presso,
Immoti, a fissare con gli occhi vostri
Aperti gli spenti miei occhi?
Perché sussurate con fiochi accenti? 250

Parlate! Parlate! Come la luce
È morta negli occhi miei
Morto anche il suono è nella vostra voce?
Ma morto è in voi tutto;
L'orrore livido della tomba 255
Vi si diffonde nel viso.

GELTRUDE (singhiozzando) Nonno,

ORSOLA nonno!

GENOVEFFA Che avete voi dunque, nonno!

L'AVO (dolcemente) Non parlo, care di voi;
So bene che voi mi direste ogni cosa.
Voi non sapete nulla. 260
Pur voi essi ingannano.
Voi piangere solo sapete.
Non v'odo di qui singhiozzare? (pausa) (sussultando)
Che è mai questo rumore?

(La scena è attraversata da riflessi di luce vivida e sanguigna. Strane ombre l'offuscano)

ORSOLA La lampada palpita, nonno. 265

L'AVO Sembra che l'urge un'ansia.

ORSOLA È il gelido vento che l'agita.

LO ZIO Non ci può esser vento qui;
Porte e finestre son chiuse.

ORSOLA Credo che essa si spenga. 270

IL PADRE Le manca l'olio. (pausa)

ORSOLA S'è spenta. (silenzio)

IL PADRE Or restiamo nell'ombra.

LO ZIO Che importa? (lungo silenzio)

L'AVO (ascoltando, alla figlia maggiore) Non odi il febbrile battito
dell'orologio sì come d'un polso
In sussulto? Orsola che ore sono? 275

ORSOLA Sarà mezzanotte fra poco. (Lo zio si alza e cammina per la sala)

L'AVO (con un grido) Chi ci cammina intorno?

LO ZIO Son io: non abbiate paura.
Ecco, ora siedo.

L'AVO Lasciare vorrei questa casa.

IL PADRE Ma dove, dove vorreste recarvi? 280

LO ZIO È tardi, ormai, per uscire.

SCENA VI

(Silenzio. Sono tutti seduti, immobili, intorno alla tavola)

L'AVO Che ascolto, Orsola?

ORSOLA Nulla.
Qualche albero si spoglia al vento:
Sul terreno, dai rami,
Qualche foglia cade. 285

L'AVO Ho freddo, figliola. (Silenzio. Le tre sorelle si abbracciano) E or che cosa ascolto?

IL PADRE Son le tre sorelle che si abbracciano.

L'AVO Molto voi mi sembrate pallide,
Figliole, questa sera. (Silenzio. La figlia maggiore congiunge le mani a pregare. L'avo come scosso dalla impressione di un rumore improvviso, le si rivolge con atto di ansiosa interrogazione)

ORSOLA Le mani, che ho congiunte, 290
Nonno, nella preghiera.

L'AVO E questo? Questo? Dimmi!

ORSOLA Nonno ti rassicura:
Son le mie sorelle che tremano.

L'AVO Ho paura. 295

SCENA ULTIMA

(Un raggio di luna entra da un angolo della vetrata e diffonde qua e là strani bagliori. Cominciano a suonare i rintocchi della mezzanotte. Riflessi di luci sinistre, violacee, livide, rosso di sangue, assumono l'aspetto di paurosi fantasmi. Tutti sono immobili come agghiacciati dal terrore. All'ultimo tocco par di sentire vagamente un rumore come di taluno che in fretta si alzi)

L'AVO (sobbalzando per lo spavento) Qualcuno s'è alzato.

IL PADRE Nessuno.

LO ZIO Non io.

GELTRUDE Non io.

GENOVEFFA Non io.

ORSOLA Non io.

L'AVO (ostinatamente con forza) Qualcuno s'è alzato!

LO ZIO (chiamando verso l'interno) Qua lumi!

IL PADRE (si ode a un tratto un gemito a destra, dalla camera del bambino; e il gemito si fa grido più intenso via via sino alla fine della scena.) Gran Dio! Sentite: il bambino che geme! (il grido si fa più violento)

LO ZIO È uno schianto!

Parea senza voce, e or che lungo

300

Continuo implacabile schianto! (chiamando ancora concitatamente) La

luce! La luce! Accorrete! (al fratello, spingendolo verso la camera del bambino) Tu va!

IL PADRE (con un grido) Mio figliolo!

(In questo momento si sentono i passi affrettati nella camera di sinistra. L'uscio si apre cautamente; la luce della camera irrompe nella sala. Su la soglia appare la suora di carità che lentamente si piega, facendo il segno della croce, ad annunciare la morte. Il padre, lo zio, le figlie entrano in silenzio nella camera mortuaria. L'avo resta solo: si alza; muove a tastoni intorno alla tavola, nell'oscurità.)

L'AVO Terrore! (chiamando disperatamente) Ove siete? Ove siete?
(Brancola, smarrito, nelle tenebre) E m'hanno lasciato qui solo! 305

1.2 L'esordio teatrale di Ghedini: *Maria Di Alessandria* di Cesare Meano

Dopo aver mostrato nel capitolo precedente quali elementi abbiano già cominciato ad influenzare e a generare una poetica nella produzione teatrale di Ghedini anche in lavori non rappresentati – si pensi al determinante incontro con Giani ad esempio – in questo capitolo osserveremo come il compositore piemontese, al suo esordio, risenta ancora di influenze musicali anche per non aver potuto dire la sua sul libretto, ma, colga al massimo l'occasione che gli viene offerta: l'inaugurazione del Teatro delle Novità con la sua opera *Maria d'Alessandria* avvenne al teatro Donizetti di Bergamo in un ambiente favorevole alla musica contemporanea patrocinato dal regime, il quale spesso sapeva fare opera di propaganda mostrando, soprattutto agli osservatori internazionali, un'apertura culturale che voleva essere parvenza di dittatura moderata. Il libretto e la riduzione per canto e piano del dramma furono edite e distribuite da Ricordi già prima del debutto, così come furono messe a disposizione per future repliche il materiale di noleggio (partitura e parti orchestrali e corali), per un'operazione di *lancio* che consentisse il recupero delle risorse impiegate in un lavoro comunque considerato non di repertorio, ma nell'ambiente dei fruitori di musica contemporanea. Quest'operazione fu suggellata – come vedremo anche nella III parte dedicata alla critica – da recensioni che diedero, anche se non stabilmente, anche a causa degli eventi bellici, una maggiore visibilità e notorietà ad un musicista quarantacinquenne dedito a repertori meno appariscenti (musica da camera, sacra e sinfonica con solisti) e comunque messo in ombra da compositori di maggiore esperienza (Pizzetti, Casella, Malipiero, Respighi) o, in aggiunta, di maggiore popolarità sui palcoscenici (Mascagni, Giordano, Alfano), limitandoci ai compositori italiani allora in vita. Va sottolineato, come in modo costante, Ghedini, dalla prima rappresentazione di *Maria d'Alessandria* fino alla morte, abbia cominciato a rimanere all'interno di un mondo che non era più confinato al Liceo Musicale di Torino, ma era costituito da insigni interpreti, fossero essi solisti o direttori d'orchestra, sovrintendenti (durante la dittatura i teatri erano diventati enti autonomi sovvenzionati e assoggettati al Ministero della Stampa

e della Propaganda), mecenati come il conte Chigi-Saracini, registi teatrali, produttori cinematografici, direttori artistici di Festival, presidenti di Accademie.

I.2.1 La figura di Cesare Meano e il Teatro delle Novità di Bergamo

Se molto sappiamo dei primi due librettisti Gatti e Giani e di quale influenza e vicinanza (o nel caso di Gatti, a distanza di anni, allontanamento) si venne a creare con Ghedini, così come vedremo quali frutti copiosi genererà la prolungata collaborazione con Tullio Pinelli, non abbiamo, al contrario, se non scarse testimonianze del rapporto creatosi con Cesare Meano (Torino 1899 - Palermo 1957) per la realizzazione di *Maria d'Alessandria*. Figlio di un ingegnere e nipote del celebre architetto Vittorio (Susa 1860 - Buenos Aires 1904), realizzatore del Palazzo dei Congressi e del Teatro Colón della capitale argentina, Cesare Meano apparteneva ad un'antica famiglia di origine valsusina e a soli 13 anni pubblicò le sue prime poesie sul settimanale *L'illustrazione del popolo*. Rimasto orfano di padre nello stesso anno (1912), collaborò con diverse riviste letterarie fino al 1918, quando fu chiamato al fronte. L'esperienza bellica segnò ulteriormente il suo carattere introverso. Dopo aver ripudiato un paio di romanzi di impronta dannunziana negli anni '20, incominciò un'importante collaborazione con *Il Corriere della Sera* e nel 1932 ottenne la medaglia d'oro al Premio Viareggio per il romanzo *Questa povera Anna* (tradotto poi in molte lingue): altri riconoscimenti importanti saranno raggiunti nel 1934 alla Biennale di Venezia con la raccolta di poesie *Esplorazioni dell'anima*. Del 1935 è il primo allestimento della commedia *Nascita di Salomè*, rappresentata in tutte le capitali europee, in Canada e in alcune metropoli delle due Americhe, e dal cui soggetto Meano trarrà una sceneggiatura nel 1940, per il film omonimo del regista francese Jean Choux. Nel 1934 diresse un film nell'Istituto di Riposo per la Vecchiaia di Torino, noto popolarmente come Ospizio dei Poveri Vecchi – cosa assolutamente inconsueta per il cinema di allora – con attori quasi esclusivamente non professionisti, dal titolo *Frontiere*; il lungometraggio, che vede l'esordio cinematografico di Gino Cervi e risulta precursore del Neorealismo, fu inviso al regime fascista, trattando tematiche come la miseria morale e materiale degli immigrati nel capoluogo piemontese. Negli anni '50 produrrà diverse sceneggiature per il regista emiliano Giorgio W. Chili (Casalecchio di Reno BO 1918 -

1961 Roma), dopo aver fondato l'Associazione Italiana Autori Teatro. Recatosi a Palermo, con una salute già compromessa, per dirigervi il Teatro di prosa, vi morirà a soli 57 anni.

Quando nel 1936 Ghedini attende alla stesura di *Maria d'Alessandria*, opera di ampie proporzioni in tre atti e quattro quadri, Meano, quindi, è già uno scrittore di successo e uno sceneggiatore che continuerà a collaborare con il cinema per altri vent'anni, non trascurando radio e televisione. Bindo Missiroli⁸⁰ (Parabiago MI 1899 - S. Margherita L. GE 1990), fu il tramite che creò la sinergia dei due piemontesi finalizzata alla realizzazione dell'opera di soggetto tardo antico, prescelta ad inaugurare il Teatro delle Novità nel 1937, essendone egli l'ideatore, insieme al critico musicale Franco Abbiati (Verdello BG 1898 - Bergamo 1981) e al direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni (Bergamo 1909 - ivi 1996). Questa importante rassegna di musica contemporanea, fino all'anno della lunga chiusura (dal 1973 al 2000), annoverò quasi ottanta prime assolute da Gian Francesco Malipiero a Giacomo Manzoni (Milano 1932), da Nino Rota (Milano 1911 - Roma 1979) a Bruno Bettinelli (Milano 1913 - ivi 2004), da Roman Vlad (Cernăuți 1919 - Roma 2013) a Luciano Chailly (Ferrara 1920 - Milano 2002) e Luciano Berio (Imperia 1925 - Roma 2003), presentando direttori sul podio come Francesco Molinari Pradelli (Bologna 1911 - ivi 1996), Nino Sanzogno (Venezia 1911 - Milano 1983), Bruno Maderna (Chioggia 1920 - Darmstadt 1973) oltre al citato Gavazzeni⁸¹.

Così Ghedini ricorda, per il ventennale dell'istituzione (1957), Bindo Missiroli e la prima della *Maria d'Alessandria*:

Una mattina di giugno, quattro mesi prima della rappresentazione, quando ebbi il primo colloquio con Bindo Missiroli che mi chiedeva di poter includere l'opera nel cartellone bergamasco del settembre. Vi furono difficoltà non lievi per approntare parti e spartiti: le prime prove ebbero inizio con le musiche ancora fresche di inchiostro, che i diversi copisti portavano, di ora in ora, sui leggii

⁸⁰ Pur essendosi occupato di contabilità nella sua gioventù, Missiroli, si era diplomato in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio "C. Monteverdi" di Bolzano, sarà sovrintendente di nuove produzioni con il concittadino e amico Gavazzeni alla Scala, artefice della Donizetti Renaissance e direttore artistico e amministrativo del Teatro Donizetti di Bergamo. Fu critico musicale dell'*Eco di Bergamo*.

⁸¹ In realtà, oltre alla sospensione per ragioni belliche dal 1943 al 1949, rimase fermo dal 1962 al 1965 per lavori di restauro al teatro Donizetti.

delle sale di prova [...] ⁸²

Sappiamo che la direzione di *Maria d'Alessandria*, al debutto, fu affidata a Giuseppe del Campo (Cortile s. Martino PR 1890 - Milano 1950), la regia a Mario Frigerio (Bergamo 1893 - 1962), per quasi un decennio in quegli anni regista alla Scala, le scene a Irene Meneghini e i costumi a Titina Rota (Milano 1899 - Roma 1978), cugina del compositore Nino. Questi gli interpreti: Serafina Di Leo⁸³ (New York 1912 - Bognor Regis, West Sussex 2007) nella parte della protagonista, il baritono Antenore Reali (Verona 1897 - Milano 1960) in quella del padre, il tenore Nino Bertelli (Fidenza PR 1899 - ivi 1964) come figlio⁸⁴, Andrea Mongelli (Bari 1901 - Roma 1970) basso nella parte di Dimo. Luogo della rappresentazione fu lo storico Teatro Donizetti⁸⁵ che aveva assunto questo nome quarant'anni prima, in occasione del primo centenario della nascita dell'operista. La partitura vede Ghedini incline ad un certo verismo nella descrizione dell'orgia e delle numerose situazioni peccaminose presenti nel soggetto, mentre non mancano influenze impressioniste nella descrizione dell'alba dopo la tempesta; il racconto del padre si avvicina, invece, maggiormente a Wagner⁸⁶. Tuttavia, in questo prevalere di eclettismo, dove non mancano i riferimenti anche a Pizzetti, il compositore trova delle personali soluzioni nelle grandi scene corali, nella vocalità salmodiante – ma talvolta orientaleggiante – della protagonista Maria, nella consonanza nelle situazioni sacre, o nella dissonanza per la sensualità e gli aspetti triviali che caratterizzano la prima parte

⁸² S. Parise, *G. F. Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit., p. 106, n. 3.

⁸³ Nel 1961, la Di Leo prese parte a film di produzione britannica a fianco di celebrati attori del talento di Dirk Bogarde o Oliver Reed e sotto la direzione di registi come Roy Ward Baker e Terence Fisher.

⁸⁴ Bertelli aveva già sostenuto la parte di Ippolito nella *Fedra* di Pizzetti nel 1935 all'Opera di Roma.

⁸⁵ Dal 1791 per quasi un secolo il teatro mantenne il nome Riccardi che gli era stato imposto dal costruttore, in un'area della città disabitata allora adibita a Fiera.

⁸⁶ Traiamo queste indicazioni dal critico musicale Vito Levi (Trieste 1899 - ivi 2002), il quale assistette alla ripresa dell'opera il 10 novembre 1960 al Teatro Comunale della sua città, con la direzione di un giovane Claudio Abbado (Milano 1933 - Bologna 2014), Luisa Malagrida (Adria RO 1920 - Roma 2008) nella parte di Maria, Lino Puglisi (Siracusa 1930 - Roma 2012) in quella del padre, Renato Cioni (Portoferraio 1929 - ivi 2014) il figlio, Claudio Giombi (Trieste 1937) Zosimo, Giorgio Tadeo (Verona 1929 - Milano 2008) Dimo. Di Vito Levi, amico di Giani Stuparich (Trieste 1891 - Roma 1961), sono state raccolte nel 2012 le memorie, legate all'insegnamento presso il Conservatorio "G. Tartini" e l'Università della sua città, alla sua attività di critica e di composizione durata cinquant'anni, in un volume intitolato *Frammenti di un diario musicale (1919-1979). Testi e documenti oltre il velo del tempo*, edito da dall'editrice triestina Lint.

della vicenda.

I.2.2 Le fonti letterarie di *Maria d'Alessandria*, *Maria Egiziaca* di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi e il cast delle prime riprese dell'opera

Appartenente all'ordine dei Domenicani, Domenico Cavalca (Vicopisano PI 1270 - Pisa 1342), docente di teologia nella repubblica marinara, fu autore di opere religiose o ascetiche. Tra le tante da lui lasciate, la sua volgarizzazione delle *Vitae Patrum* (risalente agli anni intorno al 1330) è quella da cui Meano trasse il libretto dell'opera, che ebbe influenze sull'immaginario dell'umanesimo italiano, letterario (Petrarca, Boccaccio, Tasso) e artistico (si pensi all'ignoto pittore degli Anacoreti del Camposanto monumentale di Pisa). Le vite dei primi eremiti cristiani furono apprezzate dalle raffinate corti dei Visconti e degli Aragonesi, sia per il fascino narrativo esotico, sia perché il deserto andava interpretato come una realtà della coscienza, anche in senso laico, non solo di perfezione della vita cristiana. Nel 1926 l'UTET di Torino aveva pubblicato a cura di Carmelina Naselli⁸⁷ (Catania 1894 - ivi 1971) un'edizione a stampa moderna de *le Vite de' Santi Padri*, mentre se ne conoscono incunaboli di tardo Quattrocento conservati a Venezia per i tipi del veneziano Gabriele di Pietro⁸⁸, *Maria d'Alessandria* è tratta dalla *Vita di santa Maria Egiziaca*, ambientata nel IV secolo, in tre capitoli. Il libretto di Meano principia dal II capitolo, laddove la penitente, raggiunto nel deserto l'abate Zosimo, narra la sua vita da peccatrice nell'angiporto della metropoli per eccellenza del mondo tardo antico, Alessandria, e ovviamente tralascia il III capitolo, ove Zosimo si occupa di somministrare l'Eucaristia, benedire e infine seppellire la penitente ormai santa. È chiaro che Meano, pur essendo lontanissimo dalla pittoresca lingua trecentesca pisana di Cavalca nel suo libretto, è vicino ad una scelta di gusto molto in voga nel teatro musicale del primo Novecento Italiano, che recuperava il Trecento minore, la letteratura devozionale e tutti

⁸⁷ Nel 1925 la studiosa ed etnografa siciliana aveva pubblicato una monografia sul domenicano Cavalca, pubblicata a Città di Castello dall'editore il Solco.

⁸⁸ L'ultima edizione a nostra conoscenza è a cura di Carlo Delcorno, del 2009, in due volumi, edita dalle Edizioni del Galluzzo di Firenze per conto della Fondazione Ezio Franceschini.

quelli autori, che, secondo una classificazione da storico dell'arte, potremmo definire i primitivi nella letteratura italiana. Infatti, dopo un debutto in forma oratoriale alla Carnegie Hall di New York il 16 marzo, al Teatro Goldoni di Venezia il 10 agosto 1932 fu rappresentata *Maria Egiziaca*, tratta dal medesimo soggetto, su libretto di Claudio Guastalla (Roma 1880 - ivi 1948) e musiche di Ottorino Respighi (Bologna 1879 - Roma 1936)⁸⁹. Il *mistero* suddetto è in un atto unico e – rispetto al libretto di Meano – i personaggi sono ridotti di numero, o ridimensionati nella loro importanza. Mancano totalmente i due antagonisti – padre e figlio – il custode del fuoco, i pastori, mentre – oltre a Maria ovviamente – ritroviamo Zosimo, il marinaio, la cieca; presenti, in questa versione più vicina ad un gusto di oratorio agiografico, gli angeli, mancanti in quella di Ghedini-Meano. Il libretto di Guastalla rappresentava già la terza collaborazione con il compositore emiliano (dopo *Belfagor* del 1923 e *La Campana sommersa* del 1927), la quale continuerà ancora con *La Fiamma* (1934) e *Lucrezia*, rappresentata dopo la morte di Respighi (1937). *Maria Egiziaca* non è tratta da Cavalca, ma da una leggenda medievale tramandata da un anonimo poema agiografico *Vida de Santa Maria Egipciana*, in versi irregolari castigliani misti a inserti in aragonese. Forse, per ciò, il libretto di Guastalla presenta una metrica con rime alternate e bacciate di settenari e ottonari, piuttosto serrata. Non propone invece gli eccessi lascivi dell'angiporto di Pharos (ben riscontrabili in Meano) e la contrapposizione dei due personaggi padre-figlio.

Prima di procedere all'analisi del libretto, ci sembra giusto proporre quel poco che, nei carteggi di Ghedini, si rifà a questo dramma: si tratta di una lettera indirizzata all'allievo Carlo Pinelli scritta dalla villeggiatura estiva (Bordighera), datata 4 agosto 1937:

[...] Ora Le dirò brevemente di MARIA (sic). Finalmente la compagnia è fatta ed è di prim'ordine. Tralasciamo i comprimari, che sono tra i migliori. Maria sarà nientemeno che la Giuseppina

⁸⁹ Respighi in questo mistero in un atto fa uso di un'orchestra piuttosto ridotta, con riferimenti musicali che vanno dal gregoriano a Richard Strauss (per le situazioni più lascive) passando per Monteverdi. L'opera fu eseguita in seno alla II rassegna di musica contemporanea della Biennale di Venezia per volontà di Adriano Lualdi (Larino CB 1885 - Milano 1971), compositore di regime, e Maria venne interpretata dal celebre soprano Maria Caniglia (Napoli 1905 - Roma 1979) agli inizi della sua brillante carriera.

Cobelli⁹⁰! Poi avrò il tenore Civil⁹¹, ottimo, i baritoni Reali e Vanelli (il padre e Zosimo) e basso Mongelli. Meglio di così non potevo desiderare! Gli è che sono per fortuna, nelle mani di un artista: Del Campo, il quale ha capito l'importanza del lavoro ed è, per giunta, praticissimo nella scelta degli artisti. Sono certo che anche lui, come direttore d'orchestra, funzionerà a meraviglia...e se l'opera non funzionerà sarà proprio tutta colpa mia! [...]⁹²

Ci rendiamo conto, in questa missiva, dell'approccio entusiastico e, forse, un po' ingenuo, rivolto all'ex allievo, che tradisce l'emozione di un compositore maturo che finalmente fa il suo esordio, a 45 anni, nel genere operistico, tra l'altro in una manifestazione riservata alla musica contemporanea. In realtà, molti compositori italiani nel Novecento giunsero, potremmo dire, con ponderatezza al genere teatrale: si pensi ad Alfredo Casella che, con la *Donna Serpente*, nel 1932, sfiorava i cinquant'anni, a Petrassi, che, nel 1949, con *Il Cordovano* ne contava quanti Ghedini e a Malipiero che con *l'Orfeide* (1925) ne aveva già raggiunto quarantatré.

Sappiamo, riguardo al cast, inoltre, che la sostituzione della protagonista fu causa successiva di disagi da parte di Ghedini: dopo una prima ripresa al Comunale di Modena⁹³ di *Maria*, nel marzo del 1938, con una conferma della Di Leo: il musicista la rifiutò per la ripresa scaligera, preferendole Emilica Vera (1910 - Victoria CA 1988), e ciò portò, nell'aprile del 1939⁹⁴, al fatto che, a causa degli oppositori che il compositore (con un comportamento malaccorto) si era portato dal Conservatorio "G. Verdi" di Torino e agli antimodernisti, spesso presenti al Teatro alla Scala, i dissensi, supportati dai sostenitori del soprano scartato, almeno nella prima delle tre serate, superassero i consensi⁹⁵. Vedremo, in seguito, come, neppure dieci anni dopo, Ghedini dovrà ancora soffrire alla Scala, per un'opera al debutto: *Le Baccanti*.

⁹⁰ Giuseppina Cobelli, soprano, (Maderno BS 1898 - Salò BS 1948) grande interprete wagneriana e di prime contemporanee italiane, dotata di grande talento drammatico, in realtà era, in quel tempo, al termine della carriera perché già affetta da sordità.

⁹¹ Pablo Civil, tenore (Barcellona 1899 - ivi 1987), si era allontanato dalla nativa Catalogna durante la Guerra Civile.

⁹² S. Parise, *cit.*, p. 104.

⁹³ Direttore fu Antonino Votto (Piacenza 1896 - Milano 1985).

⁹⁴ È testimoniato da una lettera a Carlo Pinelli, datata 6 aprile 1939, riportata in G. Parise, *cit.*, p. 145.

⁹⁵ Direttore stabile dell'Orchestra della Scala era dal 1929 (incarico che tenne per quasi trent'anni fino al 1957) Victor de Sabata (Trieste 1892 - S. Margherita L. GE 1967).

Per finire, riguardo alle interpreti della protagonista in *Maria*, apprendiamo – sempre da una lettera a Carlo Pinelli – che il musicista piemontese, verosimilmente mai soddisfatto, per una esecuzione radiofonica dell’opera del settembre del 1941, ne cita una terza proposta dal direttore scelto per l’occasione, Armando La Rosa Parodi (Genova 1907 - Roma 1977):

[...] Ora la verità è che non voglio né l’una né l’altra. Inutile dire le ragioni. Ad ogni modo ho esortato Parodi di tenermi al corrente, cosa che credo farà se tu che gli sei vicino e Paolo⁹⁶ glielo ricorderanno. Gli ho anche detto di telefonarmi a Castelnuovo, cosa che egli farà più agevolmente. per finire, gli ho detto che con lui si era fissata la Carbone.⁹⁷ Ma bisogna sbrigarsi, perché questa soprano o un’altra dovranno pur studiarsi l’opera! [...]⁹⁸

Tra coloro che si occuparono di questo soggetto, contemporaneamente sensuale e pio, va anche menzionato il librettista secentesco fiorentino Giacinto Andrea Cicognini (Firenze 1606 - Venezia 1650), collaboratore di operisti molto noti del tempo (*Il Giasone* del 1649 di Francesco Cavalli e, insieme a Giovanni Filippo Apolloni, l’*Oronthea* di Antonio Cesti del 1656), del quale fu più volte e in varie città italiane pubblicata postuma – come veniva definita allora – l’*opera scenica Santa Maria Egiziaca*⁹⁹.

I.2.3 Analisi del libretto di *Maria d’Alessandria* di Cesare Meano

⁹⁶ Secondo Stefano Parise, si riferisce a Paolo Giuranna (Milano 1935 - Roma 2020), ma avendo il regista solo sei anni, al tempo della lettera, riteniamo possa trattarsi piuttosto di Paolo Canonica (nato a Milano nel 1913).

⁹⁷ Maria Carbone Rossini (Castellamare di Stabia NA 1908 - Roma 2002), grande interprete di Mascagni, fu prima esecutrice di drammi di Respighi, Pizzetti, Alfano, Malipiero e (per l’Italia) Busoni. In realtà a interpretare Maria, in questa ripresa radiofonica del 30 settembre 1941 con l’Orchestra dell’EIAR di Torino, fu la Di Leo, contro la volontà del compositore, probabilmente perché la scelta tardiva della protagonista fece ripiegare su un interprete che aveva già affrontato quella parte così impegnativa.

⁹⁸ La lettera è datata 3 agosto 1941 e indirizzata, dalla villeggiatura estiva (Castelnuovo don Bosco AT), in S. Parise, *cit.*, p. 164.

⁹⁹ Per approfondire l’influenza del teatro di influenza spagnola e la diffusione di un teatro moraleggiante di Cicognini nell’Italia del XVII secolo, si consulti il contributo di Rossella Palmieri, “Due esempi di tentazione: Eva e Maria Egiziaca” in *I cantieri dell’Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII Congresso dell’ADI, Padova, 10-13 settembre 2014, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pierobon, Roma, Adi editore, 2016 e Diego Simini, *Il Corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini, opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Collana Studi e Testi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell’Università del Salento, Lecce, Pensa Multimedia, 2012.

È una visione notturna quella del quadro che apre l'opera, ma, presso Faro di Alessandria, non può esserci riposo o quiete: gli schiavi devono portare di continuo fastelli di legna e otri di bitume per alimentare il fuoco della torre. Bebro, un aguzzino, li conduce con la sferza; Euno, l'altro sorvegliante, rapito dal suono lontano della voce di Maria, attende l'alba per poter godere della vista della giovane, che si intrattiene, frattanto, con altri schiavi. A nulla vale il rimbrotto di Bebro nel dire che Maria «è di tutti, come l'aria, la terra, il mare... la miseria» o gli insulti rivolti alla famiglia di Euno: «Sei proprio figlio di una schiava bianca! [...] Tua madre era una pecora e tuo padre un cammello». È l'arrivo di Dimo a interrompere la scena, svegliando il vecchio custode del fuoco e facendo richiesta, su indicazione del prefetto dei porti, di acquistare una decina di schiavi del faro, per partire alla svelta con una nave carica di penitenti. Mentre attende la scelta degli schiavi da condurre con sé, Dimo lamenta la condizione di navarca, non diversa, da quella degli schiavi:

DIMO

[...] Ah sorte infame,
vita da schiavi!
Tu sei padrone di cento
e cent'altri son padroni di te.
Su, corri, salpa, naviga,
torna sul mare assassino,
sopporta finché hai fiato!

E non si trattiene dall'interrogare il custode riguardo a Maria, avendone avuta voce in tutto il porto.

DIMO

[...] Dicono che sia bella
come son belle le burrasche e a ognuno
si doni, senza prezzo, senza freno,
sempre viva e inquieta
come il mio mare,
mai sazia né placata

come il tuo fuoco.

Il vecchio è reticente e sembra sconsigliare la presenza della giovane su una nave di pellegrini. Ma, poco dopo che Euno ha condotto gli schiavi richiesti, compare Maria, alla quale, da parte dei due aguzzini, viene proibito di avvicinarsi alla torre. La peccatrice, tuttavia, sembra non ascoltare nulla e continua ad avanzare; sono i due, quindi, a cercare di allontanare Dimo da Maria, ingelositi, Bebro con il turpiloquio che lo contraddistingue: «Tu, sozzo greco, per l'anima di tuo padre morto affamato!». I litigi di Euno e Bebro non fanno che annoiare Maria, la quale rivela di essere stata chiamata, come già in altre notti, dal mare.

MARIA

Il mare, il mare
libero e insonne,
che si dibatte sempre
e canta, piange, smania, cerca, implora,
come me...lui mi chiama!
Ma non vi dice nulla la sua voce?
Ma non vedete nulla?

Io vedo, vedo...

Le vele gonfie,
gli alberi tesi al cielo,
la prora contro il sole: e andare, andare,
col vento nei capelli,
verso le città nuove,
le genti sconosciute,
il mondo...Ah, sono stanca
di languire fra i moli e le taverne
contesa dagli schiavi come voi,
Voglio andar via!

La donna appare come allucinata, ma ha una certezza, vuole mutare la sua vita, aprendosi al mondo, navigando. E in Dimo trova la risposta a questo suo prorompente e indifferibile desiderio: «Sì, andare, donna, andare su di una bella nave, verso i porti che t'aprono le

braccia. Gloria a te! Sei donna di navarca, non di schiavi; sei signora di nave, non di taverna!» Le rimostranze dei due aguzzini sono inutili: essi sanno bene che, perdendo Maria, la loro sarà una vita di insulti e di stenti e, quando Dimo le mostra la sua nave al limite del molo, non possono che arrendersi. Maria è trionfante e lo dimostra nella risposta all'invito del navarca, a imbarcarsi in Palestina:

MARIA

[...] Avete udito? O servi
del fuoco: io son padrona
di nave! Con un riso e una parola
ho compiuto l'acquisto:
e, se vorrò, domani, a questa fronte
cingerò una corona: se vorrò,
domani tutto il mondo sarà preda
di questa bella mano senza anelli.

Qualche esitazione nasce in Maria, quando viene a sapere (dal custode, da Euno e da Bebro, che continuano a dissuaderla) che la nave porta la croce sul cassero: ma Dimo le promette che lei navigherà nella stiva, all'insaputa di tutti. Il custode impone agli schiavi di tacere per udire il canto dei pellegrini che lodano Dio: le parole di Euno, insieme agli schiavi, sono sempre più accorate, nel vano tentativo di far cambiare idea a Maria:

EUNO E GLI SCHIAVI

Sei la sola bellezza
per noi, il solo conforto, la vita,
la gioia. Che sarà senza di te?
O palma nel deserto,
riso tra il pianto,
porto felice in mezzo alla burrasca.

I penitenti si avvicinano, inneggiando la gloria di Dio, e uno di loro chiede dove sia ormeggiata la nave: è Dimo a mostrarla e a presentarsi in qualità di navarca. Siamo in conclusione d'atto e ad essi si aggiungono il padre e il figlio. Il primo narra la loro storia, il miracolo che ha risparmiato il figlio e la loro volontà di unirsi ai pellegrini per espriare

e mostrare la loro conversione:

IL PADRE

Io sono il padre
che in un impeto d'ira levò l'arma
sul figlio, puntò l'arma
contro il suo petto, senti
aprirsi la sua carne...
Ma chi si interpose fra noi?
Non l'arcangelo tuo ma tu stesso,
o Gesù mi apparisti,
mentre la terra e il cielo
sonavan del tuo nome,
che è l'anima del mondo, che è la luce
dei cieli, che è la sola eterna voce
degli angeli...Gesù, Gesù!

È a questo punto che, teatralmente, il figlio, per dare maggiore credito al racconto paterno, scopre la tunica sul petto, mostrando una ferita, ancora sanguinante. Ma i colpi di scena, nella conclusione d'atto, si susseguono e il figlio, accortosi della muta presenza di Maria, non può sopportarne lo sguardo, e la interroga invano:

IL FIGLIO

[...] Non parli?
Sei di pietra o di fuoco? Oh, gli occhi tuoi
Che chiudono una fiamma...Non guardarmi!
Il tuo sguardo mi avvince. È una catena.
E perché mi guardi sempre? Non hai palpebre
sugli occhi? Non hai voce? Ah padre, padre,
coprimi il volto!

L'atto si chiude, dopo che il padre copre il volto del figlio con il suo mantello e i penitenti si affrettano verso la nave, vedendo nella peccatrice un demone tentatore.

Il primo quadro dell'atto II si svolge in mare aperto, durante la navigazione della nave dei

penitenti: tra questi la convertita cortigiana Misuride, il diacono Silverio, Antimo, la cieca, il padre e il figlio attendono dal boccaporto una risposta che non giunge dal navarca Dimo. Non vi è nessuno al timone, l'imbarcazione è ferma, in bonaccia; il padre, impaziente dell'attesa, si arma di una scure per forzare il boccaporto. Ma, proprio in quel mentre, entra in scena Dimo, come in preda ad un delirio, che confessa:

DIMO

Un demone, sì, un demone.

L'incontrai, nella notte, accanto al mare.

Su noi era un'immensa vampa rossa.

Le dissi: "la mia nave sarà tua".

E mi seguì strisciando. [...]

Si celò nella nave. Ed io scendevo

Io solo, tutti i giorni,

tutte le notti. [...] Poi...

questa notte...voi tutti dormivate

e allora, insofferente dell'attesa

il demone balzò dalla sua tana,

apparve: e le mie genti

via buttarono i remi, i pellegrini

via buttaron le croci, e tutto

per un suo sguardo fu dimenticato,

tutto fu calpestato

per un suo bacio.

Ecco che Maria si svela per la sua vera essenza: come una Lulù di 1600 anni prima, tutti attrae e illude, distrugge chi ha intorno e si autodistrugge, con il suo istinto incontrollabile e, alla fine del monologo di Dimo, compare dal boccaporto. Al lungo intervento della donna, blasfemo e tracotante, l'unico a tentare di opporsi sembra essere il padre, per quanto siano in molti a biasimare la sua condotta empia ed impudica:

IL PADRE

Infamia su di te, femmina. Guai

a voi, che non vi ribellate. Ah, io solo
contro di te. Lode al Signore. Io basto:
con le mie braccia e il mio cuore. Piegati,
prostrati, cedi, se non vuoi ch'io spezzi
il tuo riso e la tua vita...

Ma il suo scagliarsi contro Maria è fermato da Dimo, alcuni marinai trascinano il padre per il boccaporto nella stiva, maledetti dalla voce del padre, ormai fuori scena. Ma nessuno la ascolta, come rimane senza appello la preghiera del diacono Silverio, mentre «il cielo si colora di rosso: senza un velo di nebbia».

SILVERIO

[...] O divino
pastore degli uomini, pastore
delle stelle... [...] No!
Fratelli miei, v'imploro! Qui venite,
con me, sotto la croce. E pregheremo
per non udirla e non vederla più.
Io vi aspetto.

Solo la cieca è disposta a seguire il diacono, ma non ha nessuno per guida. Perfino Misuride chiede lo specchio di cui Maria ha fatto cenno nel monologo, dove riderà e canterà non per comando della peccatrice, ma di un'altra donna. Alcune penitenti la seguono in questa insana richiesta, mentre i penitenti bramano di veder danzare Maria.
È il trionfo di Maria:

MARIA

[...] Sì, danzerò,
canterò, esaudirò le mie promesse.
Nella notte che scende, sulla nave
io sarò luce, fuoco, giovinezza,
contro l'ombra, quest'ombra...
[...] Ecco: chiamatemi,
stringetemi, levatemi
sulle braccia, gridate

il mio nome, che tutto il mondo v'oda,
il mio nome!

Il violento tumulto della calca, che si stringe intorno alla protagonista ridente, fa chiudere il primo quadro del II atto. Nel secondo quadro, è notte fonda, quasi tutti dormono sulla nave. Maria dialoga con Misuride, che chiede di portare pane e acqua al diacono Silverio, che è rimasto, secondo il voto, a custodire la croce. Mentre Maria cerca di raggiungerlo al cassero, si imbatte nel figlio, al quale chiede se abbia liberato il padre. Ha luogo un lungo dialogo fra i due personaggi, in cui la protagonista chiede ragione del comportamento del figlio prima della partenza, ma anche di poco prima, quando è apparso straniato da quello che si stava svolgendo intorno a lui, angosciato da rimorsi profondi, fin dall'arresto del padre. Naturalmente non ottiene risposta, forse perché il figlio non è consapevole del suo atteggiamento, o perché non vuol parlarne con la causa di tanta oscenità. La natura contribuisce a creare un'atmosfera lugubre: un colpo di vento fa gemere le sartie, le vele ondeggiano, la lanterna vacilla. Maria inutilmente cerca di attrarre il figlio a sé, distogliendolo dai suoi pensieri di morte:

MARIA
[...] Che sei venuto a fare accanto a me?
Io non amo chi parla
come tu parli,
chi ha il pianto nella gola
come te. Io non voglio che si pianga!

Maria ha perso la sua sicurezza di fronte al figlio, teme il buio, il vento, le nubi. Ma, dopo poco, com'è tipico del personaggio, cerca di nuovo di sedurlo:

MARIA
[...] Che fai?
Che aspetti? O vivi almeno tu col vento
e con Maria! Vinci la tua tristezza!
(Si avvinghia al giovane) Baciami!

Il rifiuto gridato del figlio all'approccio di Maria fa destare Misuride e altri. Maria chiede

spiegazione al figlio del suo gesto, mai osato da alcun uomo finora con lei e ottiene questo in risposta:

IL FIGLIO

[...] Non so, non so.

Perdei per sempre la mia triste pace
quando ti vidi e, sconosciuta ancora,
t'amai. Ma poi che tu qui m'apparisti
e io ti conobbi quale sei, Maria,
ecco l'amore mio prostrarsi vinto
dal terrore, schiacciato
dallo stupore
di sé stesso... Che è,
che è questa clemenza che vorrebbe
accarezzare, e uccidere?
Chi sei, per me, tu ch'io disprezzo e adoro?

Maria, è sprezzante con il figlio, che definisce capace solo di pianto e di parole vane, ma quando egli le offre di far deviare la nave e vivere sola con lui in un'isola deserta, desta con uno strepito improvviso navarca, timoniere e rematori, per farsi condurre ad un'altra meta, rispetto a quella prevista, più adatta al suo temperamento: Bisanzio. Il figlio, illuso, rimane ferito dal comportamento di Maria, come sempre imprevedibile e forse incredula, dopo una vita di peccato, di meritare un amore disinteressato. Il fragore del mare è di molto cresciuto, quando, libero, compare il padre, armato di un arco, inseguito dalla cieca, che lo ha slegato nel buio. La collera dell'uomo non si è placata contro Maria, anzi sembra divenuta maggiore dopo la prigionia. Molti si oppongono al padre, ma egli dice che sono in balia della burrasca, segno della vendetta divina: ormai lampi e tuoni si abbattono sulla nave e molti cominciano ad avere paura e non si curano più di difendere Maria. Ella spera di salvarsi – come con gli altri uomini – con uno sguardo, ma non sa che il padre è convinto di essere il braccio della vendetta divina.

Quando scaglia la freccia, il figlio si interpone a proteggere Maria e riceve il dardo a lei destinato nel petto. Il padre è attonito, tutti lo esortano a non guardare qual è stato il bersaglio da lui colpito. Antimo spera addirittura, perché il suo dolore sia minore, che

venga accecato da Dio. Il padre spezza l'arco, e rivolgendosi al Signore, pronuncia:

IL PADRE

[...] Per questo mi salvasti
la prima volta? A questo mi serbavi?

Si avvicina al figlio morente, scacciato da Maria, che, impietosita per essere stata chiamata da colui che la ama, gli si rivolge, con ben altra disposizione d'animo:

MARIA

[...] Oh nome mio
sulla tua bocca ...Ma che mai potrò
risponderti? Che mai
potrò donare a te la mia miseria?

Il figlio muore tra le sue braccia e, qui, ha luogo la scena più importante del melodramma: la conversione della protagonista.

MARIA

[...] Gesù, Signore,
tu aiutami, soccorrimi,
dimentica le colpe, fa ch'io possa
rendere meno atroce questo orrore.
Fammi capace
d'amore, di dolcezza, di purezza.
Dammi un cuore, Gesù!

Mentre tutti sono atterriti dal grido di Dimo, che ammette che il timone è perduto, Maria, che ha cambiato la direzione della sua istintualità, ma non la sua natura, benedice selvaggiamente la burrasca e rimane sulla tolda insieme al corpo esanime del figlio, al diacono Silverio, sempre accanto alla croce, e al padre. I marinai scendono a remare, mentre con l'esclamazione di Maria «Non avere pietà! Apri gli abissi! Compi la tua giustizia!», in modo molto scenografico, tra saette e fulmini, si chiude il II atto. Gli eventi (naturali e umani) sono precipitati: vi è stato un figlio vittima di un padre, in precedenza Maria ha sedotto i penitenti, ma ora, un naufragio e la conversione della protagonista

possono portare molto lontano.

Il III atto è ambientato in Galilea, nel deserto, ove è in scena un coro di pastori, che, all'alba, si avviano dai monti al mare. Uno di loro, augura la buona giornata a Zosimo, l'anacoreta, destandolo. Il monaco confessa di essere stato tenuto sveglio, durante la notte, da una burrasca, che, dal mare, si faceva sentire fino alla sua grotta. Nel mentre, giunge Mahat, per narrare della procella che ha fatto affondare una nave. «Al largo, di fronte a quella rupe. Già due morti han toccato la riva». Sembra quasi incredibile, visto che ora il mare è così calmo e chiaro. Un pastore ribadisce il concetto: «Uccide e poi canta cullando i morti». I pastori si allontanano commossi, mentre l'anacoreta, in odore in santità, si inginocchia, pregando.

A questo punto, si ode la voce di Maria, che, richiede, dal santo, da lei riconosciuto, di pregare. Racconta la sua storia di superstite, che, stremata, ha raggiunto dalla riva la grotta, trascinando il cadavere del figlio. Perfino Zosimo trasalisce alla vista del corpo, adagiato temporaneamente in una fossa. Con religiosa cura, Maria ricompono il cadavere, indicando le sue ferite. Nel lungo intervento successivo, ella riassume all'anacoreta quanto avvenuto sulla nave, in preda ad una crescente esaltazione:

MARIA

[...] Ah, tu non sai
che è morto per salvarmi,
è morto per salvare me perduta,
me peccatrice.
Non sai ch'egli mi tolse dall'infamia
che mi teneva e mi levò nel cielo,
mi portò innanzi a Dio,
lui con questo suo volto di fanciullo,
con la sua voce triste, col suo amore
che piangeva, gridava...Ah, seppelliscimi
con lui, in una sola fossa! Io stessa
l'apro...con le mie mani...
con tutta la mia carne...Ah no, non posso!

La pietra mi tortura...Santo, santo,
chiama i leoni del deserto,
ché vengano, ché squarcino la terra
con l'unghie forti e scavino
la fossa più profonda
del cielo...ed io con lui...
con lui...per sempre ...
Addio, Zosimo, santo, io fui Maria.

Ci accorgiamo come la sensualità travolgente di Maria si sia trasformata in un donarsi senza tregua, che, colto dalla santità di Zosimo, viene visto come conversione e martirio. Mentre Maria, convinta di morire accanto al corpo del figlio, si assopisce, Zosimo la benedice e chiama i pastori che, nella loro semplicità, definiscono la protagonista «bella, strana e venuta da qualche terra sconosciuta». Maria non è in grado, in quelle condizioni, di reagire allo stupore dei pastori, che cercano di consolarla, promettendole un buon giaciglio, una capanna che «guardi il mare donde sei venuta», una vita semplice e serena come la loro, e assai diversa da quella che ha condotto fin qui, ad essi ignota. Maria, non appena si rende conto di non aver più accanto il corpo del figlio, si agita, si alza per cercarlo. Ma, un altro *deus ex machina* sorprende i presenti: è la voce del figlio, a parlare, tranquillizzandola e invitandola ad ascoltare le voci dal cielo, mentre Zosimo e i pastori la contemplano:

LE VOCI CELESTI
Non è ancor compiuta,
nel nome del Signore,
la tua passione, Maria;
non s'è chiusa la tua vita,
risorta dal buio inferno
come piacque all'Eterno.
Ma ora Egli t'ha giudicata
secondo le tue vie.

Ci rendiamo conto che, in questo dramma, certamente agiografico, ma spesso legato nei suoi sviluppi alla volubile psicologia della protagonista, non avvenga del tutto un *redde*

rationem: c'è sempre una componente irrazionale, un elemento favolistico o – potremmo dire – da *exemplum* medievale proprio dei sermoni, che un domenicano come Cavalca non poteva non aver appreso nella sua formazione. Sappiamo anche che il monaco pisano li tradusse dal latino, ma, certamente, la sua volgarizzazione, nella prima metà del XIV secolo, permise di diffondere l'opera a *li secolari e senza gramatica*, come annuncia nel suo prologo alle *Vitae Patrum*, attribuite nella tradizione a s. Gerolamo, dottore della Chiesa e autore della Vulgata. Del resto anche la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, scritta in latino circa una trentina d'anni prima, ma ben presto diffusa in volgare, vedeva come autore un vescovo di Genova appartenente anch'egli all'ordine dei predicatori mendicanti.

Per riprendere il finale dell'opera, questo coro di voci celesti, presenta caratteristiche ritmiche che non troviamo nella polimetria di Meano, quasi prosastica: qui abbiamo un'alternanza di settenari e ottonari, con una rima baciata tra *inferno* e *Eterno*, peraltro così ossimorici, come la vita della protagonista. In effetti, un intervento così soprannaturale non poteva non essere rimarcato da versi più arcaici, più celestiali, con un rivestimento musicale che fu definito «di sorprendente banalità» da Luciano Chailly, attraverso un coro di voce bianche.

Alla volontà celeste, Maria non può che assoggettarsi, seguendo il cammino che le viene indicato, proseguendo «fra cielo e terra, sola, incontro al sole, fino al deserto», che costituirà, secondo la tradizione, la lunga, seconda parte della vita della santa, fatta di privazioni, di astinenza, di digiuno.

LE VOCI

Consumerai nel deserto
i tuoi giorni e le tue notti:
e la vita ti parrà eterna.
Per il tuo sonno le pietre,
per la tua fame la polvere,
per la tua sete il fuoco.
Il Signore ha giudicato,
ha giudicato!

Per una giovane donna, pronta a morire per chi le aveva dato la vita, potrebbe sembrare un supplizio questa profezia. Ma, presa ormai da un furore estatico-mistico, Maria non può che abbracciare con gioia questa sorta d'inferno: ora la sorregge la fede.

Il coro conclusivo ribadisce la grandezza e la gloria di Dio, con un tono quasi panteista e un po' dualistico (*luce/tenebre, vita/morte*).

LE VOCI

Alleluia, alleluia!

Il cielo è il trono di Dio.

La terra è lo scanno dei suoi piedi.

Gloria nei cieli al Signore,

lode alla volontà,

sul mare e sulla terra,

nella luce e nelle tenebre,

nella vita e nella morte.

Alleluia, alleluia!

I.3.4 Interpretazioni del libretto di *Maria d'Alessandria*

Così scriveva Giorgio Gualerzi (Torino 1930 - ivi 2016), critico de *La Stampa*, per l'ultima ripresa di *Maria d'Alessandria* avvenuta al Teatro Regio di Torino il 18 Dicembre 1984:

Rappresentare nel 1984 a Torino (ma altrove?) un'opera di G. F. Ghedini equivale indubbiamente a un gesto di sfida all'impopolarità e insieme di sacrosanta equità nei confronti di un musicista, che ad appena vent'anni dalla sua scomparsa, è praticamente sparito dai programmi dei concerti oltre che dai cartelloni teatrali, dove per la verità non figurò mai molto neppure in vita. La realtà è che Ghedini è oggi considerato un sorpassato, o tutt'al più un «oggetto misterioso da smontare per individuarne i meccanismi compositivi e le più o meno segrete motivazioni. Gli uni e le altre riconducibili, per quanto riguarda l'esperienza teatrale avviata proprio con *Maria d'Alessandria* (per tacere di un giovanile *Gringoire* rimasto inedito e praticamente ripudiato) a una sollecitazione sostanzialmente musicale. A differenza di altri operisti, in Ghedini, come sottolinea Piero Santi, «è la musica a sollecitare il dramma, di cui essa si impadronisce per ridurlo integralmente alle proprie ragioni specifiche», che sono soprattutto quelle delle polifonie e del gregoriano rivisitati secondo la moda degli anni '30, fedelmente adottata dal musicista cuneese. In particolare la tensione dinamica

e timbrica «investono il dramma fino a scioglierlo dalle sue motivazioni teatrali e ad assimilarlo alla vita immersi di quella stessa materia sonora sprigionata dal musicista e da lui esperita nella sua concreta assolutezza». In altre e più semplici parole, è la musica stessa che prende il sopravvento, vivendo talora una sua vita autonoma che la porta a dissociare le proprie ragioni da quelle specifiche dell'azione teatrale e della narrazione drammatica. Sono i momenti (e nel terzo atto assai più che dei momenti) nei quali il musicista sinfonico prende la mano all'operista per una sorta di lato mentale e culturale che del resto sempre caratterizzerà la successiva produzione drammatica fino agli ultimi discutibili esempi, noti anche a Torino, dell'*Ipocrita felice* e, soprattutto, del *Billy Budd*. Lo spettatore-ascoltatore viene quindi obbligato a compiere uno sforzo in cui si avverte la netta prevalenza del secondo elemento sul primo, con il rischio, che Ghedini corre consapevolmente, di ingenerare una certa monotonia. Va anche detto però che il gioco vale quasi sempre la candela, nel senso che dall'ascolto di questa *Maria di Alessandria* un pubblico particolarmente attento e ragionevolmente aperto anche a soluzioni sganciate sia dagli schemi melodrammatici, sia dalle ciclopiche costruzioni wagneriane, può, se non altro, portarsi a casa un paio di cose significative: un non trascurabile ampliamento delle proprie conoscenze musicali e insieme la convinzione di trovarsi di fronte ad un musicista degno di questo nome e che solo un ingiusto oblio tiene lontano dalla circolazione attiva della musica italiana. Bisogna riconoscere che questa duplice impressione è stata ampiamente favorita dalle sollecite cure che il Teatro Regio ha dedicato all'opera di Ghedini, quasi volesse farne un fiore all'occhiello, non solo della stagione in corso, ma anche dell'intera stagione Rattalino. Il quale dopo aver coraggiosamente riproposto il *Dibbuk*¹⁰⁰, ha ora ritentato la sorte con questa *Maria d'Alessandria* (e ancora altro tiene in pentola). È stato scritturato innanzitutto un direttore come Maurizio Arena, il quale ha la grande dote di credere in tutto quello che fa, gettandosi in ogni impresa come se da essa dovesse decidersi il futuro della carriera.

Le conseguenze di questo singolare rapporto affettivo sono apparse evidenti nell'accuratissima concertazione. Ne sono emersi sia il doveroso risalto dei valori timbrici, a cui Ghedini giustamente annetteva una giusta importanza del suono orchestrale, che lungi dal sopraffare le voci, ha invece fatto loro da indispensabile supporto. A sua volta ben guidato da Fulvio Fogliazza, il coro ha recato un valido contributo alla resa di quelle pagine dove Ghedini mostra una notevole sapienza compositiva. Sostanzialmente azzeccata, anche la lettura visiva che il trio De Bosio-Stetka-Guglielminetti ha felicemente risolto in chiave naturalista, facendosi apprezzare soprattutto per la bella scena del II atto, dove perfettamente funzionale risultava anche il movimento delle masse. Mettere insieme una compagnia di canto adatta a questo scopo non è impresa di poco conto, poiché

¹⁰⁰ Riteniamo che Gualerzi si riferisca alla ripresa torinese della leggenda drammatica *Dibuk* in un prologo e tre atti di Lodovico Rocca, su libretto di Renato Simoni (Verona 1875 - Milano 1952), tratta dall'omonimo dramma di Shelomoh An-Ski (Vitebsk 1863 - Varsavia 1920) del 1916, rappresentata in prima alla Scala il 24 marzo 1934.

essa va commisurata allo scarso rispetto che Ghedini (e non sono da meno i compositori coetanei e delle generazioni immediatamente precedenti) nutre per le voci. Non si può fare a meno di riservare una menzione speciale – nell’elogio di tutto il cast – a Ottavio Garaventa (che come il vino migliora invecchiando) e al soprano austriaco Sophia Larson, al culmine della piramide, in cui l’indispensabile efficienza scenica va a pari passo con la puntuale presenza vocale e resistenza fisica nel dare vita a un personaggio di sicuro effetto. Il numeroso pubblico ha applaudito cordialmente, mostrando di capire che il teatro lirico non può fermarsi a Puccini.¹⁰¹

Abbiamo voluto riportare questa recensione assai lunga, per esemplificare come poteva essere mutato (parzialmente) il giudizio di Ghedini a quasi mezzo secolo di distanza dalla prima del dramma e a circa vent’anni dalla morte, nell’ultima ripresa della sua produzione teatrale, in un palcoscenico di prestigio. Ma l’elemento che maggiormente ci torna utile di tale critica, è la citazione di Piero Santi che sottolinea come, già nel primo lavoro rappresentato, la poetica di Ghedini emerga: «è la musica a sollecitare il dramma». Questi e altri suggerimenti del musicologo milanese sono colti dal critico torinese Gualerzi, che rimarca come sia il «sinfonista a prendere la mano all’operista», anche se ci rendiamo conto, già a questo punto della nostra indagine, che la definizione di operista risulti per Ghedini un poco stretta.

Abbiamo già ricostruito il cast della prima avvenuta a Bergamo nel 1937 e delle prime riprese (Modena, Scala), fino a quella triestina del 1960. *Maria d’Alessandria* ha goduto, nelle riprese, di un arco di tempo più ampio degli altri melodrammi di Ghedini (1939-1984) e che esse arrivano comunque a un totale di sei, comprendendo quelle radiofoniche. Ci appare evidente, dalla disamina del critico musicale torinese, che ancora nel 1984, sebbene il pubblico fosse soddisfatto dell’allestimento del Regio, molti pregiudizi gravassero su Ghedini musicista, allora scomparso da circa vent’anni. Vediamo anche come Gualerzi non apprezzi quella che costituirà la terza maniera del musicista di Cuneo (*Billy Budd* e *Ipocrita felice*), ma siamo d’accordo con il critico a sottolineare come la presenza di Ghedini fosse ancora nulla, più di trent’anni fa, nei cartelloni, e, il discorso è mutato poco oggi, se non per qualche incisione nel genere orchestrale, con allargamento

¹⁰¹ Giovanni Gualerzi, “Al Regio in clima natalizio” in *Stampa Sera* - Spettacoli, 19 dicembre 1984.

agli altri generi (corale sacro e cameristico) in occasione di qualche ricorrenza o anniversario recenti.

Ritornando al libretto, precedentemente analizzato, non possiamo che trovare, da un lato, dei punti deboli, ma anche elementi che renderebbero possibile un recupero attuale del dramma.

È tutt'altro che scontata l'ambientazione notturna del I atto, come quella storica, risalente al tardo antico, in una realtà alessandrina già cristianizzata: la descrizione degli schiavi, degli aguzzini ha caratteristiche talora di maniera, quasi macchiettistiche (si pensi a quella di Bebro), ma ben tipicizzate: in effetti, nei tre atti non cambia solo lo sfondo (il porto con il faro, la nave durante il viaggio, il deserto di Galilea), in cui si muovono i personaggi principali (Maria, il padre, il figlio, Dimo nei primi due atti, Zosimo nel III), ma anche dei comprimari con cui essi interagiscono, i quali contribuiscono a descrivere meglio allo spettatore i luoghi in cui l'azione si svolge. Questi luoghi si propongono come luoghi interiori o luoghi dell'anima: dall'angiporto in visione notturna, in cui Maria offre la propria volubile avvenenza, frequentato da schiavi, aguzzini, marinai, che tremano all'idea di un Dimo, che ha il potere di portare via la loro unica consolazione, non solo fisica, all'orgia sulla nave senza timoniere, né rematori, dove la profezia di Maria si avvera su Misuride, come sul figlio. Nel secondo quadro del II atto, la morte di quest'ultimo, per mano involontaria del padre, sempre in notturna, è sottolineata dal sopraggiungere della burrasca. La tragedia, secondo un cliché agiografico cristiano, non può che precludere alla conversione della protagonista, unica superstite del naufragio, che, nel III atto, richiede un enorme cambiamento psicologico da parte dell'interprete: dagli sbalzi umorali, dalla volubilità accesa da un'alterna passione sensuale mista ad un'inquietudine, dalle manifestazioni evidenti di esibizionismo (si pensi alle esplosioni violente, all'infatuazione per il figlio, unico rappresentante di sesso maschile che non abbia dimostrato desiderio nei suoi confronti, insieme al padre, suo costante avversario), Maria si trasforma in un essere debole e mite, strumento nelle mani di Dio, ancora autodistruttiva per espiare i propri peccati nel finale dell'atto II, ma docile e mansueta quando incontra la santità rappresentata da Zosimo, con ancora i resti – il particolare macabro è tipico di un certo gusto da *Legenda aurea* e comunque della novellistica

trecentesca – dell’ amato accanto, trascinati, potremmo dire, con la forza della fede dal luogo del naufragio alla grotta del santo.

Prima citavamo i comprimari, indispensabili a ricreare le diverse atmosfere, con cui il dramma si svolge; nella scelta delle voci, vi è sempre un grande equilibrio nei registri: nel I atto, l’anziano custode del fuoco è un baritono, Bebro ed Euno, sono rispettivamente basso (potremmo definirlo quasi comico per tutte le sue rampogne) e tenore, come il penitente che guida il proprio gruppo a salire sulla nave. Nel II atto, Misuride è un soprano, la cieca un contralto, Antimo un basso, il diacono Silverio un tenore. Nel III, abbiamo cinque pastori che ricoprono tutte le gamme vocali (esclusa quella del mezzosoprano), Mahàt tenore, ma gli interventi corali delle voci celesti (di coro di voci bianche e voci dispari), che annunciano quale sarà il futuro di espiazione per la protagonista, svolgono un ruolo drammatico non meno rilevante, come già quello degli schiavi nel I e quello dei penitenti e dei marinai nel II atto. I personaggi principali sono rispettivamente: Maria un soprano drammatico, possibilmente con repertorio tedesco o di area slava alle spalle, visto l’organico orchestrale con cui la propria vocalità deve misurarsi; il padre baritono, il figlio tenore, Dimo basso, Zosimo basso, quindi con una prevalenza di personaggi maschili di registro grave.

Per questa vicenda, che vide l’esordio operista del compositore, contraddistinta da sensualità e ascesi, corruzione e santità, schiavitù (a vari livelli) e redenzione, pertanto, troviamo impiegati molti e diversi personaggi, masse orchestrali e corali, queste ultime, costante predilezione nel teatro musicale di Ghedini.

In questo testo, ci pare importante sottolineare alcuni spunti drammaturgici che ci indicano delle radici antiche del libretto, ma, al contempo, una sua attuale dimensione psicologica. Ad esempio, si comprende che, prima della conversione, Maria vive una spiritualità quasi animistica, una religiosità aconfessionale, spesso corroborata dal suo violento istinto (come la presenza immanente del mare nel suo primo monologo nel I atto). Nel II atto, quando è ritenuta dai penitenti il “Mal nemico” o un demone ai quali Maria risponde che l’unico suo nome è “vita”, ella ha facile presa non solo sui marinai, ma anche sui penitenti (uomini e donne che l’avevano criticata per la sua condotta), tanto da indurre a far arrestare il padre, l’unico ad opporsi a lei sempre, con fermezza e violenza.

In questa occasione è interessante la trasformazione di Dimo, dal I al II atto: al custode del fuoco, nel porto, afferma di tapparsi le orecchie con la cera, per arrivare alla sua destinazione, consapevole di cosa rappresenti per l'equipaggio e i pellegrini di sesso maschile la protagonista («come quel navarca di altri tempi, che si chiamava Ulisse»); mentre nel dialogo con i «virtuosi», che si lamentano del fatto che la nave sia ferma, confessa come sia difficile resistere alla tentazione di Maria: «tutto fu calpestato per un suo bacio». Poco dopo, quando la peccatrice mostra il capriccio di volgere la rotta a Bisanzio, Dimo sembra in grado di accontentarla, dimenticandosi di essere un navarca, incaricato di portare in Palestina una nave con molti penitenti a bordo e palesando, così, tutta la sua debolezza di fronte alla seduzione della donna. Anche Silverio, il diacono, è un personaggio particolare, pur avendo poco spazio nel I quadro del II atto: rimane impotente e inascoltato, a causa del potere esercitato da Maria sui penitenti, solo, sul cassero, a custodia della croce; poco dopo, sarà proprio la protagonista, in questo suo costante atteggiamento contraddittorio, a sostituire Misuride, nel portargli il pane e l'acqua a lui destinati.

Maria è quindi anche un trionfo di contraddizioni prima della definitiva conversione: potremmo definirlo un personaggio dalla femminilità prorompente, ingannatrice, sensuale, sarcastica, annoiata, ma in questo caso altruista, o anche, astutamente arrendevole, quando accetta, pur di imbarcarsi, la proposta fatale da Dimo, rimanendo nascosta nella stiva durante la navigazione. È un personaggio intorno a cui non ruota solo la trama del dramma, ma anche l'universo e gli ambienti – assai diversi – che nei tre atti la protagonista attraversa: una donna che rappresenta l'eterno femminile, che secondo la concezione cattolica di Cavalca, non può che partire dal peccato per raggiungere la redenzione. Un po' Circe, un po' Salomè, senza giungere agli eccessi di donne infanticide o traditrici come Medea e Dalila, dimostrando origini simili a Teodora, è una Gran Madre primordiale che affascina e annienta a cui certa letteratura italiana (Verga, Tarchetti) di fine '800 aveva saputo ridar vita.¹⁰² Probabilmente solo la morte del figlio e la tempesta

¹⁰² Alcuni spunti interessanti sul tema della donna fatale sono contenuti in Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996.

(che la rende unica superstite) la trasformano in una sorta di Griselda¹⁰³ in grado di riconoscere la santità dell'anacoreta Zosimo e tollerare tutto in nome di Dio come riscatto della sua precedente condotta.

Ampio di sfumature drammaturgiche anche il personaggio del figlio, che non rappresenta certo, pur essendo *attor giovane* e tenore, l'innamorato tradizionale del melodramma. Alla fine del I atto, Maria non gli risponde, quando egli indaga sull'identità della protagonista e, da quel momento, il giovane rimane avvinto da lei, ma in un modo del tutto diverso, da come la peccatrice seduce quasi tutti i personaggi maschili con cui si misura. Nel I quadro del II atto, il suo sentimento si esplicita nei confronti della peccatrice «[...] ti rivedo ancora, spietato amore. Ma perché hai raggiunto in mezzo al mare i miei sogni librati verso te?». Nel II quadro, il figlio ha un'occasione più lunga per avvicinare Maria, ma spesso le risposte a lei sono negazioni imbarazzate, che non celano la sua sofferenza e angoscia:

IL FIGLIO

Non ricordo. O Maria, misero e solo
mi sento in mezzo a questo buio mare,
così grande, terribile!

[...] Mi potessi
perdere dentro un'ombra
anche più fosca!

Nel suo intervento più lungo, il figlio confessa di aver perso la sua “triste pace” quando la vide ad Alessandria per la prima volta, ma, ora, tra i pochi ad essere desto sulla nave, il suo amore è stupito e atterrito da sé stesso: il figlio è consapevole di aver perso la ragione, ammettendo di disprezzare e adorare contemporaneamente Maria. Infine, nonostante la proposta del figlio, di far deviare la nave per vivere soli su un'isola deserta, sia stata da lei derisa, egli, poco dopo, è in grado di sacrificare la propria vita per salvarla a colei che ama. Il bacio che riceve, ormai esanime, da Maria, scatena l'incontenibile furia

¹⁰³ *Decameron* X, 10.

degli elementi che porterà al naufragio della nave.

Il domenicano Cavalca, prima di Meano, sembra insegnarci che a Dio tutto è possibile, non solo che una peccatrice si redima, ma anche che siano i buoni ad abbandonare chi rappresenta Dio in terra. Dio non dà giudizio su Maria, così come fanno i santi (Zosimo). Gli uomini, nella propria *mediocritas*, o peccano con Maria, anche quando se ne ritengono immuni, o cercano di ucciderla (il padre), o la venerano come una santa, quando ella non ha conosciuto altro che il peccato (il figlio). In ogni caso, anche prima della sua santità, perfino le donne ne sono succubi (la temono, pur disprezzandola). Particolare la reazione che, nel III atto, ormai penitente, Maria suscita nei pastori, caratterizzati da una genuina semplicità; essi sono in grado di offrirle qualcosa che, fino a poco tempo prima, non sarebbe stato accettabile dalla protagonista: una vita modesta, tra armenti e verdi pascoli, scandita dai loro canti, durante i fuochi serali. Chiaramente poi, richiamata dalla voce del figlio e da quelle celesti, Maria vivrà ben altro destino, conseguenza dei suoi gesti, non per questo da lei non benignamente accettato. Sembra evidente che il deserto di Palestina, costituisca una sorta di Eden ripristinato, privo di vegetazione, animali e ricchezza d'acqua, ove l'umanità non è quella imbarcata, per quanto penitente, o ridotta in schiavitù presso Faro di Alessandria, intrisa dei suoi vizi, delle sue debolezze, dei suoi tradimenti e corruzioni.

A sigillo dei commenti su quest'opera, ci sembra opportuno ricorrere a due critici che, in vita e in morte del compositore, a poco più di dieci anni di distanza, ci offrono notevoli elementi di riflessione: Angiola Maria Bonisconti e il già citato Guido Salvetti. Iniziamo con il primo dei due testi citati:

L'opera è senza dubbio un ascriversi per taluni motivi al verismo musicale. Ma quanti presagi del Ghedini di poi essa contiene, di cui forse l'autore è rimasto incredulo, dichiarando l'opera superata. I presagi si scoprono e si perseguono nell'invenzione e nell'uso dei colori musicali, sia vocali sia strumentali; i quali di per sé si rendono abili ad intrecciare una vicenda accettabile sotto specie rappresentativa ed emotiva. Ciò vale a promuovere dal verismo *tout court* l'operista del 1936, pur preso dal dannunziano soggetto di Cesare Meano nella sua parabola dalla umana sensualità alla mistica catarsi, ed affascinato dai suoi colori ambientali: primo fra tutti il mistero marino, fondale

prepotente su cui si incollano i rapporti umani, sulla nave, fra la peccatrice Maria e i pellegrini di Terra Santa. Dei due fra gli *hobbies* ghediniani che in *Maria* hanno forti concessioni – il misticismo e il fascino marino – è certo quest’ultimo che si proietta in più esatta originalità. Il misticismo infatti suggerisce al compositore un eloquente trattamento dei cori, ora sbigottiti ora contemplativi ora inneggianti; la vocalità di Maria ora melismatica ora aspra ora pacificata negli acuti; un dialogo a responsorio o cadenzare liturgico; e in orchestra la considerazione degli archi, dai patetici declamati di viole e celli allo sbiancato sospendersi dei violini nella redenzione finale: fattori di scoperta espressività. Ma è il fascino marino che – intuizione fisica istintiva – gli fa vicendevolmente tradurre la tempesta delle anime nella tempesta delle onde, o personalizza nei legni la notturna elusività o suadanza di Maria; che gli detta l’orizzontalismo di quelle frasi lunghe, specie affidate ai bassi – attesa di fatalità e timore della catastrofe – saturate da improvvise impennate orchestrali, o la trama ascendente di tardi pizzicati che, in similarità di clima spirituale, sorprendentemente preannunciano il *Concerto dell’Albatro*. Sostanziale differenza, invece, con la esplicita soddisfazione dei ghediniani fascino marini in quella *Marinaresca e Bacchanale* cui – esplosione stilisticamente poco controllata di sensorietà sonore – si consegnava da pochi anni prima la notorietà quasi unica del compositore.¹⁰⁴

Siamo d’accordo su tutto con Bonisconti, in particolare, su questa capacità di Ghedini di rendere il mistico e il marino, presenti in altre sue pagine teatrali e orchestrali, e sull’attenta disamina dei timbri orchestrali e della vocalità della protagonista, compresa la definizione di verismo, all’esordio del contributo, che tuttavia, guarda già assai lontano. Forse riguardo al dannunzianesimo o decadentismo del libretto, troviamo più a fuoco il giudizio di Guido Salvetti, che riportiamo qui sotto, a conferma delle parole di Bonisconti, riguardo l’ascendenza di *Marinesca e Bacchanale* su *Maria di Alessandria*:

[...] C’è un’idea spiritualistico-estetizzante, in cui il librettista Meano contamina l’agiografia di Cavalca e il contrasto amore e morte/peccato e redenzione dannunziano. Maria è sempre sensuale, anche come mistica. Decadente il personaggio della Cieca, presente da Maeterlinck in poi (si pensi a Kinnereth in *Deborah e Jaele* di Pizzetti) che rappresenta l’innocente a cui non è precluso il mistero dell’esistenza. Altre scene sono naturalistiche, come quella del porto di Alessandria: la bassezza morale dell’ambiente serve ad esaltare alcuni personaggi elevati spiritualmente (come il Padre pellegrino per lo scatto d’ira nei confronti del Figlio, che è rapito nel suo amore in modo spirituale da Maria e che diverrà motivo di redenzione per la protagonista). La tempesta del II atto travolge i

¹⁰⁴ Angiola Maria Bonisconti, “*Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini*”, in *Musica d’oggi*, IV (1961), p. 195.

pellegrini che erano caduti in tentazione a causa di Maria, la quale si salva dal naufragio per cambiare vita. Ghedini risolve le contraddizioni, immergendosi dentro il decadentismo del libretto, ricreando una visione interiore della vicenda, ma come lo potrebbe aver fatto un epigono romantico. Ciò può meravigliare, ma in Ghedini non c'è mai scelta aprioristica. Lo sforzo di elevare la materia drammatica, in Ghedini c'è solo in singole scene o personaggi. In questa elevazione spirituale della drammaticità prevale quasi sempre la tonalità e la consonanza, che diventa sinonimo di contemplazione e sacralità. L'ambiente "volgare" viene tradotto musicalmente con sonorità dure, dissonanti e armonie tese. Il personaggio di Maria è a metà, a causa della sua trasformazione, ma alcune vocalità sono tratte da gli elementi declamatori e modaleggianti del *Pianto* di Jacopone da Todi. Quindi l'unità dello sviluppo drammatico è raggiunta attraverso una struttura drammatica privilegiata che subordina le altre. Non c'è un'impostazione che prevale in *Maria*: anche gli elementi del teatro pizzettiano sono presenti con le loro antitesi. Nel discorso portato avanti al livello strumentale dal 1925, Ghedini reintroduce la possibilità del dramma. Secondo Carlo Pinelli¹⁰⁵, «il tematismo si limita a stabilire i tratti fondamentali di un carattere o di una situazione». Per Gavazzeni¹⁰⁶ «sono i timbri, l'invenzione timbrica, a dare il segno creativo, a spingere l'impeto drammatico a tutte le possibili salite, a calzare di fuoco e di piombo le parole che i personaggi hanno da dire». Nel III atto vi è un madrigale, a cinque voci, fedele ai modelli rinascimentali, ma non è *musica al quadrato*, perché il brano sfuma nei contorni di tutto l'atto, da cui la citazione trae il suo significato drammatico. Così avviene per le citazioni di Ghedini. La recensione della replica scaligera del 1939 di Abbiati, ci riporta un pubblico favorevole al finale drammatico del II atto e negativo a quello contemplativo del III.¹⁰⁷

Salvetti ha la dotta capacità di riportare, nel suo commento, sia l'analisi quasi contemporanea dell'opera svolta dal fidato allievo Carlo Pinelli (fatta stampare a guisa di tutela per Ghedini, per la ripresa scaligera, per documentare una poetica nei confronti dei detrattori che gliel'hanno sempre negata), sia l'intervento di Gavazzeni che rafforza il concetto chiave per interpretare la sua musica – secondo cui – il timbro orchestrale è per Ghedini espressione drammatica, prima, se possibile, della parola. Inoltre sottolinea positivamente l'operato di Meano¹⁰⁸ – per lo più trascurato dai critici – definendolo

¹⁰⁵ Carlo Pinelli, "Esordio di un operista Italiano: Maria D'Alessandria di G. F. Ghedini", in *Rivista musicale italiana*, XLIII (1939), p. 90.

¹⁰⁶ Gianandrea Gavazzeni, *Trent'anni di musica*, Milano, Ricordi, 1958, p. 206.

¹⁰⁷ G. Salvetti, "L'antipoetica...", *cit.*, p. 404-410.

¹⁰⁸ Non ci sembra superfluo ricordare che il librettista, prima che con Ghedini, mentre allestiva spettacoli presso il Liceo Musicale di Torino negli anni '20 curandone la regia, collaborò con Lodovico Rocca (Torino 1895 - ivi 1986) per i libretti *La morte di Frine ossia un tramonto* (ultimata nel 1920, ma rappresentata solo

capace di superare Cavalca o certo dannunzianesimo.

Ci pare opportuno sottolineare, come alcuni elementi drammaturgici, che compaiono in *Maria d'Alessandria*, siano presi in prestito dalla tradizione del teatro musicale per lo più ottocentesco: in effetti, essi hanno funzione di simboli, data la forza iconica universalmente ad essi attribuita dal pubblico dell'opera. Si tratta della ferita del figlio, mostrata in finale I atto, che rimembra la piaga che non si rimargina di Amfortas del *Parsifal* wagneriano; della conversione di Maria, paragonabile alla metamorfosi di Kundry dall'omonimo *Büchchenweihfestspiel*; l'ambientazione nel deserto di pastori ci ricorda, invece, una delle opere meno note di Ildebrando Pizzetti, *Lo straniero*, rappresentata all'Opera di Roma il 29 aprile 1930. Non va trascurato che all'opera *Parsifal*, Ghedini assistette presumibilmente, insieme al padre, convinto wagneriano, alla sua terza rappresentazione italiana svoltasi nel 1914 alla Scala. Infine, ne *I Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi, ritroviamo il tenore Oronte che appare in sogno a Giselda, dopo essere caduto in battaglia, come nel III atto di *Maria d'Alessandria*, il figlio, dopo essersi immolato per salvare la protagonista, viene udito da lei come voce dal cielo: in effetti, dal 26 dicembre 1926, la quarta opera verdiana era rientrata in repertorio dopo circa sessant'anni di assenza dalle scene, per la prima volta proprio al Regio di Torino. Tra le opere di argomento similmente esotico (e sensuale), note a Ghedini, vanno indicate anche la *Salome* di Richard Strauss¹⁰⁹, rappresentata al Regio il 22 dicembre 1906, quando il compositore aveva 14 anni e la *Thaïs* di Jules Massenet¹¹⁰, del 1896, rappresentata in Italia nel 1903 al teatro Lirico di Milano, tratta per mano del librettista Louis Gallet dall'omonimo romanzo di Anatole France (1890), il quale come fonti utilizzò, appunto, le *Vitae patrum*, la *Tentation de Saint-Antoine* di Flaubert, il dramma latino *Paphnutius* di Roswitha di Gandersheim e *Les Sceptiques Grecs* di Victor

nel 1937) e *Monte Ivnor* 1939, tratta da Franz Werfel (Praga 1890 - New York 1945), drammaturgo espressionista di lingua tedesca e religione ebraica, marito di Alma Schindler (Vienna 1879 - New York 1964). Dopo *Maria di Alessandria*, Meano scrisse un libretto anche per Armando La Rosa Parodi, già citato come direttore: *Cleopatra* del 1938. Nello stesso anno, andò in onda il suo lavoro radiofonico *Scalo di fortuna*, sempre con musiche di scena di La Rosa Parodi.

¹⁰⁹ In G. F. Ghedini, "Appunti per un'autobiografia", in *Musicalia*, I, 1970, p. 55. Qui il musicista ricorda che «scoprii la grande orchestra e il mio amore per Wagner e Strauss».

¹¹⁰ Non va trascurato che nel 1906 Massenet adattò alla scena l'oratorio *Marie-Magdaleine* del 1873 e che *Hérodiade* del 1881, tratta dal racconto di Flaubert, presenta lo stesso soggetto di *Salome*.

Brochard. In questa *comédie lyrique* ritroviamo gli stessi elementi¹¹¹ di conversione della peccatrice Maria (compreso l'espedito drammaturgico per cui qualcuno deve morire perché ella si redima), di esotismo tardo antico, di psicologismo e sensualità ravvisati nel libretto di Meano.

In conclusione, *Maria d'Alessandria* è un mare magnum che contiene elementi drammatici e musicali, che si rifanno a tradizioni, anche contrastanti e discordi. E questo è certamente uno degli elementi che caratterizza il Ghedini compositore di melodrammi, non tanto in senso di mero eclettismo – accusa che gli è stata rimproverata, come assenza di originalità o personalità musicale – ma, in funzione di un pluralismo linguistico¹¹² e di una voluta assenza di poetica teorizzata, almeno in modo sistematico, scritta e resa pubblica.

La compresenza di situazioni contraddittorie è generata certamente dall'essere la prima creazione teatrale rappresentata del musicista, ma anche dal fatto che la sua messa in scena avveniva in un contesto di nicchia, riservato alla produzione musicale contemporanea: un palcoscenico di tradizione avrebbe imposto una drammaturgia più fedele al canone, o comunque, una fruizione, da parte del pubblico, meno sperimentale dei mezzi a disposizione. Questa poetica dell'occasione, così definita da Lanza e, quasi 45 anni prima da Salvetti¹¹³, nasce da una contingenza che consente al musicista del '900 di rifarsi a vincoli propri di altri secoli: per Ghedini, uno di questi vincoli è costituito dalla

¹¹¹ Per un approfondimento suggeriamo la lettura di Mercedes Viale Ferrero "La santità sulle scene teatrali" in *Thaïs*, programma di sala della stagione del teatro Malibran, Venezia, la Fenice prima dell'opera, 2002, p. 116-119.

¹¹² La prima a etichettare, in modo convincente, questa tendenza poetica ghediniana è stata Giulia Giachin, curatrice del Convegno *G. F. Ghedini: dallo spirito torinese alle suggestioni europee* svoltosi al Conservatorio di Torino il 22 gennaio 2016 e degli atti ad esso relativi, pubblicati nel dicembre 2017 dalle edizioni del Conservatorio. Nel suo contributo, che apre il volume, dal titolo "Aspetti della prima fase della produzione ghediniana: alcune opere inedite o poco conosciute, per pianoforte e per pianoforte e violino", a pag. 19 si trova questa espressione, accostata in particolare al compositore tedesco Paul Hindemith.

¹¹³ Il contributo del musicologo torinese è reperibile negli Atti dello stesso Convegno, da pag. 79 a pag. 98, con il titolo "Ghedini e l'opera: uno sguardo d'insieme", mentre quello di Salvetti, lo troviamo nella cit. "Antipoetica" alle pag. 400-403, generata da una definizione di Stravinskij tratta dalla *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, redatta in collaborazione con Roland Manuel e pubblicata a Cambridge (Massachusetts) per l'Harvard University Press, nel 1942. Tradotta dalla casa editrice musicale Curci (Milano) a cura di L. Curci, nel 1954, fu riproposta nel 1987 da Studio Tesi, Pordenone, a cura di M. Guerra: la parte che ci riguarda è nel cap. III "La composizione musicale".

musica del passato, territorio di studio e materiale didattico, oltre che fonte d'ispirazione da quasi due decenni, e tale contingenza caratterizzerà tutta la sua produzione teatrale, compresi i libretti, scritti da collaboratori di collaudata conoscenza, o prodotto di un unico lavoro a quattro mani. Ciò avviene perché, nel suo metodo di lavoro, i libretti, più che la fonte della sua creatività, sono da considerarsi un prodotto d'arte che rinasce con il suo modo di musicare¹¹⁴. Salvetti, giustamente, cita Stravinskij, il quale afferma, come già suggerito nell'Introduzione:

Più l'arte è vagliata, elaborata, più essa è libera...Se tutto mi è permesso, il meglio, il peggio, se nulla mi oppone resistenza, ogni sforzo è inconcepibile, io non posso appoggiarmi a nulla per costruire e quindi ogni impresa sarebbe vana...¹¹⁵

Mentre, Salvetti stesso, prosegue:

Dunque per Stravinskij è essenziale l'importanza dell'occasione non solo per il concreto prodotto musicale, ma a livello di immaginazione artistica. [...] Va ricordato che l'arte nasce alla vita da fatti reali ed esce dal limbo delle intenzioni, se recepisce degli stimoli esterni (con la differenza che le occasioni della prima parte sono immaginarie e quella della seconda parte determinabili). In S. e G. c'è questa crisi dell'arte del '900, in cui l'artista deve inventarsi una "sceneggiatura" perché non si trova più come nel passato a occasioni concrete e diversificate da cui trarre determinazione per la propria opera. Ghedini non ha intorno a sé una civiltà musicale che offra un numero sufficiente di limiti, di indicazioni, di occasioni. La società non riconosce più una funzione autonoma all'arte o la congela in un rituale sempre più povero di indicazioni (concerto, teatro d'opera), perché sempre più generico. E quindi Ghedini diventa un restauratore, postula l'esistenza di un mondo che non c'è più. Perché l'assoluta libertà per il musicista del '900 è rischio concreto di afasia, maniera, impotenza. Ma la ricostituzione di altri vincoli dal passato non costituiscono per Ghedini certezza stabile: vi è sempre un'ansia di continua novità che quel perenne rinnovarsi degli stili e delle forme lo fa sembrare un eclettico. Per questo poco contano le posizioni poetiche di partenza, e contano molto le occasioni (testi, organici, epoche storiche, soggetti, ecc.). Non è un caso che la nascita di una sua

¹¹⁴ A questo proposito si veda ciò che dice Gianandrea Gavazzeni "La musica di Ghedini" in *Musicisti d'Europa*, Milano, Suvini Zerboni, 1954, p. 182, giudizio già "centrato" da S. Parise, *G. F. Ghedini, l'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit., p. 18, nel 2003, ma che, comunque, ha ancor oggi una sua ragione d'essere: «uomo e musicista *tutto musica*, senza complicazioni e interferenze e corrispondenze intellettuali, letterarie e culturali in genere».

¹¹⁵ I. Stravinskij, *Poétique musicale*, cit., tr. it. a cura di L. Curci, *Poetica della musica*, Curci, Milano, 1954, riedita a cura di M. Guerra per Studio Tesi, Pordenone, 1983, p. 58.

personalità autonoma e compiuta, approdi cronologicamente alla fine degli anni '30, con il suo esordio nel teatro musicale, il genere più ampio e ricco di occasioni per un musicista¹¹⁶.

Con questo tipo di solco tracciato dovremo dunque proseguire per interpretare i libretti seguenti e attraverso questa determinante prospettiva. Vedremo quanta ambientazione settecentesca, ritornerà utile al compositore, per recuperare funzioni e formule della musica di quel secolo (in modo meno efficace del pastiche stravinskiano *The Rake's Progress* e con un punto di partenza diverso) o quanto mito o tradizione operistica comica sarà interpretata come mezzo, appunto, e non come fine da parte del compositore, per prestare ascolto a quello che, prendendo spunto dal fedele interlocutore del suo epistolario e devoto allievo Carlo Pinelli, Bonisconti ha definito:

[...] Un tale mestiere musicale, pervenuto ben presto ad un grado tra i più agguerriti e mirabili che oggi si possa riscontrare, ha dato così basi e giustificazioni all'autenticità dell'istinto stesso, [...] da cui se ne è voluto difendere con una costruzione caparbia e proterva di mestiere musicale immergendosi nei suoi Cinque-Seicentisti, assai più per un fatto personale e privato che per un impegno novecentista.¹¹⁷

¹¹⁶ G. Salvetti, "L'Antipoetica", *cit.*, p. 401-402.

¹¹⁷ A. M. Bonisconti, "Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini", *cit.*, p. 195.

I.3 La prima collaborazione di Ghedini con Tullio Pinelli: *Re Hassan*

La critica è stata concorde nel definire *Re Hassan* come il melodramma più riuscito del compositore cuneese e non a caso abbiamo collocato il testo di Pinelli a conclusione della prima parte di questo lavoro. È altresì da sottolineare che la vicenda ambientata al tempo della caduta di Granada, ponga le basi per la collaborazione – la più duratura – con il librettista concittadino, al di là del successo conseguito. Ghedini, che era severo se non feroce con tutti i musicisti, ma soprattutto con se stesso, definì quest'opera, assai prima della ripresa napoletana del 1961, «ormai un poco estranea al mio spirito attuale¹¹⁸»; quel lavoro, ricordava, gli aveva richiesto «fatica doppia e anche un po' di fastidio»¹¹⁹ al momento di orchestrarla di nuovo, dopo che la partitura era stata incendiata presso la sede di casa Ricordi (insieme a quella de *La pulce d'oro*) durante i bombardamenti del capoluogo lombardo dell'agosto 1943. Dunque *Re Hassan* è l'unica opera di Ghedini che vanta due versioni (se si eccettuano *Lord Inferno* – *L'ipocrita infelice* pensate rispettivamente per il mezzo radiofonico e poi per La Piccola Scala), testimonianza di indubbia fortuna ricettiva a distanza di qualche decennio dalla prima (non fu di certo d'aiuto al successo di *Re Hassan*, il fatto che il nostro paese attraversò – tra le due versioni – il fascismo, una guerra mondiale, una civile, la caduta della monarchia e l'avvento della repubblica). Probabilmente il compositore, conscio dello sviluppo e della rapida crescita riguardante la propria personalità musicale, già durante gli ultimi anni del conflitto, dopo un solo lustro, se ne sentiva lontano, forse anche per le atrocità indirettamente vissute durante gli eventi bellici. E tuttavia è significativo che il quasi settantenne Ghedini

¹¹⁸ Si veda S. Parise, *G. F. Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, cit., p. 242. La lettera indirizzata a Carlo Pinelli fu scritta da Borgosesia, durante il periodo dello sfollamento, il 20 dicembre 1944.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*.

richiedesse e ottenesse la collaborazione di Tullio Pinelli¹²⁰ – da tempo sceneggiatore di successo a Cinecittà – per riadattare l’opera per il S. Carlo, evidentemente un teatro di grande tradizione, come quello de La Fenice all’esordio.

I.3.1 Un soggetto insolito per il melodramma italiano: il carteggio relativo al debutto dell’opera e i primi cast

È curioso che un dramma, se possiamo dire, di successo, data l’unicità del *Re Hassan* nei melodrammi di Ghedini per quanto riguarda una doppia versione, tragga ispirazione da un soggetto totalmente inedito per l’opera italiana del ‘900¹²¹: la caduta (e non la *reconquista*) di Granada vista dalla prospettiva degli sconfitti arabi, peraltro alla vigilia della seconda guerra mondiale, e non dal punto di vista dei futuri spagnoli. L’ambientazione è dunque storica, lontana, ma Tullio Pinelli, all’esordio nel campo musicale, con all’attivo già tre commedie teatrali (*La pulce d’oro* del 1935 e *Lo stilita* del 1937, dopo l’esordio dialettale nel 1932 con *Il sofà d’la marchesa d’Mombaron*) ha idee chiare, che soddisfano, più di quelle di Meano, il musicista cuneese. Il libretto dell’avvocato torinese presenta una «scrittura asciutta», priva di «psicologismi di maniera», come ben analizza Andrea Lanza¹²², dove politica e complotto familiare sono accumulati dalla stessa decadenza e corruzione, dominati da un «pessimismo senza catarsi». Ognuno dei personaggi non ha evoluzione e si ritrova alla mercé di eventi più grandi, del proprio vizio o del proprio egoismo. Granada non può che soccombere di

¹²⁰ S. Parise, *cit.*, p. 326 lettera a Tullio Pinelli da Milano, datata 3 marzo 1960.

¹²¹ A nostra conoscenza i soli Cherubini, Donizetti e Meyerbeer musicarono un’opera su tale soggetto: il primo, se ne occupò con una *tragédie lyrique* rappresentata a l’Opéra il 6 aprile 1813 (quindi per il pubblico francese) intitolata *Les Abencérages ou l’étendard de Granade*, ma di scarso successo e ripresa in età moderna solo nel 1957, nell’ambito del Maggio Musicale Fiorentino con la direzione di Carlo M. Giulini. L’operista bergamasco lo trattò con l’opera seria *Alahor in Granata*, rappresentata al teatro Carolino (Bellini era ancora vivente) di Palermo il 7 gennaio 1826, che, dopo un successo iniziale, fu rappresentata solo nel 1998 a Siviglia, anche perché per molto tempo ne fu ritenuta smarrita la partitura. *L’esule di Granata* di Giacomo Meyerbeer, su libretto di Felice Romani, andò in scena alla Scala il 12 marzo 1822, sul medesimo soggetto de *Les Abencérages*.

¹²² A. Lanza “Ghedini e l’opera: uno sguardo d’insieme”, in *G. F. Ghedini: dallo spirito torinese...*, *cit.*, p. 90.

fronte ai cristiani, perché non ha più la tensione morale per combatterli, al di là dello squilibrio di forza o dell'incapacità dei suoi comandanti in battaglia. Il protagonista stesso, Hassan, è eroe negativo, votato all'autodistruzione, già consapevole della sua sconfitta, desideroso di morte. Si discosta dagli altri Moraima, infelice sposa di Hussein, che dovrà subire l'allontanamento del figlio bambino a causa della cieca cupidigia del marito, traditore del padre e del suo popolo.

Se il riferimento di questo soggetto e ambientazione è di assoluta novità per l'Italia, ci potrebbe maggiormente sorprendere il fatto che la fonte letteraria sia stata ricavata per mano del giovane drammaturgo da un piccolo romanzo storico edito da Paravia a Torino nel 1926 e indirizzato ai ragazzi dall'autrice per l'infanzia, professoressa Luisa Banal¹²³: *Gli ultimi signori dell'Alhambra*. Qui riportiamo un brano ampio dall'epistolario del musicista, in cui Ghedini si rivolge all'allievo Carlo Pinelli, durante il soggiorno estivo a Bordighera, il 4 agosto del 1937, quando il libretto doveva essere ancora ultimato:

[...] È con molto piacere che le comunico che proprio stamattina ho finito tutto il secondo atto, ossia tutto quanto possiedo di materiale. Credo, anzi sono quasi certo di aver fatto una bellissima cosa. Con Tullio abbiamo modificato qualche particolare ed aggiunto una piccola scenetta prima della scena seconda del secondo atto, ossia prima che si inizi il dialogo a tre (don Alvaro, Járifa, Hussein [sic]): scenetta nella quale, dopo l'atmosfera torbida e violenta della scena tra la folla e re Hassan, l'ascoltatore si riposa udendo sonorità più tenui e frasi più distese. Cosa succede in questa nuova scena, che io sono contentissimo di aver fatto aggiungere al buon Tullio? Ecco: Moraima è seduta ai piedi di Hussein ed accenna ad una canzone accompagnandosi su uno strumento a corda. Hussein tace, assorto. Moraima gli dice di sentirsi felice, anche se prigioniera, perché vicina allo sposo e al bimbo. Hussein risponde di trovare la pace solo vicino a lei... e il duettino, tenero, ingenuo, fresco e scorrevole, mentre si scalda per raggiungere una certa spinta, è bruscamente interrotto dall'entrata di Járifa, che annunzia la visita poco desiderata dell'ambasciatore don Alvaro, dicendo rapidamente che «non è tempo di parole inutili!». Un trepido addio dei due sposi ...ed entra don Alvaro...con quel che segue. Tutto ciò va molto bene. Il mio fiuto teatrale mi diceva che se non si trovava qualche cosa che rompesse la tensione, l'opera sarebbe difettosa di equilibrio. E poi avevo bisogno di far

¹²³ Luisa Banal (Mantova 1895 - Roma 1958) fu direttrice, dopo la laurea in Lettere e Filosofia a Torino, caso non frequente per una donna circa cento anni fa in Italia, della collana "Miti, storie, leggende" della casa editrice scolastica torinese. Numerose le sue pubblicazioni (anche riduzioni di capolavori letterari) che furono riediti per circa trent'anni con tirature piuttosto copiose, tanto che nel mercato del modernariato e in molte biblioteche popolari o scolastiche è facile reperirne una copia.

cantare con calma quei due poveri sposi...se no non si sarebbe mai trovata una (sic!) soprano drammatica di una certa notorietà che si fosse presa la briga di studiare l'opera [...] ¹²⁴

È una testimonianza importante, perché una delle poche rimaste sul lavoro di Ghedini con i librettisti. Tullio Pinelli era un amico di famiglia, vicino di casa e generoso ospite del compositore nelle residenze di villeggiatura di famiglia: quindi le comunicazioni volte alla realizzazione di un melodramma, tra i due, erano – supponiamo – quasi esclusivamente orali (forse anche telefoniche), come veniamo a conoscere dal ricco epistolario con Carlo Pinelli, studente di composizione e fratello minore dello sceneggiatore. Da questa lettera, apprendiamo che c'è poco di aprioristico nel modo di lavorare del compositore, mentre è la natura delle cose, in questo caso l'equilibrio drammatico, la necessità del pubblico, a non essere forzato nel seguire scene cariche di tensione, a fornire "l'occasione" alla musica, che ha binari naturali per essere instradata, senza programmi culturali o ideologie concettuali precostituite. Apprendiamo anche che il lavoro di Ghedini, a quasi un anno e mezzo dal debutto veneziano, volge quasi al termine. Ecco ciò che scrive sempre a Carlo Pinelli, ancora dal soggiorno estivo di Bordighera, una decina di giorni più tardi:

[...] Circa Re Hassan, esso è a buon punto: finiti due atti e completamente strumentato il primo. Stamattina appunto ho iniziato lo strumentale del secondo. Circa la musica di questo secondo Le dirò che ne sono contentissimo! C'è qui da noi Barbara Giuranna ¹²⁵ che ne è entusiasta e che dice che se Maria d'Alessandria è un'opera che va ancora incontro al pubblico, Re Hassan sta già nell'eccezione, pure conquistando le masse più di Maria, perché «Ghedini può fare questo!» [...] ¹²⁶

Tralasciamo i commenti su una certa ingenuità – gratuita e proverbiale nelle lettere di Ghedini – che certamente ha impedito al compositore d'occupare un ruolo di rilievo nella

¹²⁴ S. Parise, *cit.*, p. 103.

¹²⁵ Barbara Giuranna (Palermo 1902 - Roma 1998), in realtà nata Elena Barbàra allieva del grande pianista e didatta Guido Alberto Fano (Padova 1875 - Spilimbergo PN 1961) al Conservatorio di Palermo, si perfezionò in Composizione con il m.^o Ghedini a Milano, dopo il diploma conseguito al Conservatorio "S. Pietro a Maiella" di Napoli con Antonio Savasta. Insegnò per oltre trent'anni al Conservatorio di Roma e dal 1982 fu accademica di s. Cecilia; pianista e compositrice, fu madre del violista Bruno (Milano 1933) e del regista Paolo (Milano 1935 - Roma 2020) e moglie del barone di Casal di Lutrò napoletano Mario, tragicamente scomparso a soli 36 anni.

¹²⁶ S. Parise, *cit.*, p. 105.

società musicale italiana: ma è piuttosto raro che Ghedini si metta a porre in confronto due sue composizioni operistiche, addirittura prima del loro debutto (e nel caso di *Re Hassan* del loro completamento). Certo non doveva essere facile instaurare una nuova cifra stilistica con Pinelli, per il musicista, mentre stava per debuttare contemporaneamente, non più giovane, al Teatro delle Novità di Bergamo. Ghedini non è un ideologo, un musicista che opera “a programma”, ma tendenzialmente un artigiano che risolve i problemi, che, volta per volta, gli vengono posti di fronte dalle circostanze della sua professione. A questo scopo ci sembra importante segnalare alcune lettere del carteggio con Goffredo Petrassi (Zagarolo ROMA 1904 - Roma 2003), stimato collega e legato al nostro compositore da un affetto durato almeno per altri quindici anni, pur nelle differenze profonde del loro comporre, allora direttore del Festival Musicale della Biennale di Venezia, cominciando da quella del 1° marzo 1938.

Caro Ghedini, oggi stesso ti ho rispedito il libretto di *Re Hassan*, interessante, rapido e drammatico. Lo scopo di tale lettura forse non ti sarà sfuggito. Non posso dirti altro per ora, ma sappi che La Fenice sarebbe lietissima di tenere a battesimo la tua opera nella prossima stagione invernale. [...] Spero tuttavia che terrai ben presente l'importanza ora assunta dal nostro rinomato Teatro e la risonanza che avrebbe un avvenimento quale la prima rappresentazione di una nuova opera. La proposta che ti faccio è in via confidenziale e ufficiosa. In seguito parleremo più ampiamente sull'argomento e spero con soddisfazione di entrambi. [...]¹²⁷

Questa lettera ci dice anche qualcosa in più, di ciò che vi è scritto: Petrassi, trentenne (e ben minore d'età del collega), che ricopriva l'incarico di sovrintendente al teatro La Fenice, sembra quasi prevenire Ghedini dal diffondere entusiasmo con la notizia di un suo debutto a Venezia. Essa è la rapida risposta del musicista romano ad una missiva scritta pochi giorni prima¹²⁸ dall'autore del *Re Hassan*, il quale, con toni tutti suoi, sembra dare una parvenza di programmaticità al suo modo compositivo e tale affermazione «questa stesura che, io ho voluta secca, spoglia, avara di parole e di inutile retorica» è stata scelta, con cognizione di causa, da Andrea Lanza come la più significativa per

¹²⁷ S. Parise, *cit.*, p. 109.

¹²⁸ Idem, *cit.*, p. 108; la lettera scritta da Torino e indirizzata a Petrassi, è datata 26 febbraio 1938.

descrivere la cifra stilistica del teatro musicale di Ghedini (oltre che come exergo del titolo del contributo del musicologo preparato per il convegno dedicato al musicista):

[...] Io penso che tu sia particolarmente adatto [...] a comprendere quali possibilità di sviluppi lirici e drammatici offra questa stesura, che io ho voluto secca, spoglia, avara di parole e di inutile retorica. Tullio Pinelli, che mi ha assecondato con grande intelligenza e perfetta comprensione delle mie esigenze musicali, mi ha fornito scene concise e robuste, creando, sotto un punto di vista che mi pare originale, le diverse situazioni vuoi sceniche, vuoi psicologiche. Naturalmente, alla musica spetta poi di fare il resto; e cioè, di interpretare, sviluppandoli, i vari nuclei drammatici o lirici dell'azione, che qui [nel libretto] sono espressi quasi in potenza. [...]¹²⁹

Crediamo, in effetti, che questa, come altre testimonianze dirette epistolari, come l'analisi del suo procedimento compositivo congiunto all'analisi delle situazioni drammaturgiche proposte dai libretti selezionati nel teatro musicale, costituiscano la migliore traccia per approdare ad una possibile poetica del compositore, così spesso negata.

Nelle settimane successive, vi fu uno stretto giro di posta tra i due musicisti che culminerà con l'ufficializzazione dell'inserimento del *Re Hassan* nel cartellone de La Fenice, anche grazie l'interessamento di Mario Corti¹³⁰ e dati gli esiti incerti della proposta del debutto dell'opera al Teatro Reale (oggi Opera di Roma), caldeggiata da Tullio Serafin¹³¹, direttore stabile del teatro Costanzi. Il carteggio continuerà con una richiesta, da parte di Ghedini a Petrassi, di intercedere presso casa Ricordi attraverso i due amministratori Clausetti e Valcarenghi, per la pubblicazione del libretto, partitura e riduzione per canto e piano del melodramma, fornendoci prova, ancora una volta, di una certa insicurezza da parte del compositore cuneese:

[...] Siccome però egli [Clausetti] mi accennava al molto lavoro della Casa, così sarebbe bene

¹²⁹ A. Lanza, "Ghedini e l'opera: uno sguardo d'insieme", *cit.*, p. 79

¹³⁰ Mario Corti (Guastalla RE 1882 - Roma 1957) violinista e compositore, fu compagno di studi di Ghedini per la Composizione al Liceo Musicale "G.B. Martini" di Bologna e fece parte del quintetto Mugellini (insieme a Ottorino Respighi) dedito al recupero della musica barocca italiana. In quegli anni Corti era direttore del Festival internazionale di musica contemporanea di Venezia.

¹³¹ Tullio Serafin (Cavàrzere VE 1878 - Roma 1968) tra i più celebri direttori d'orchestra del suo tempo, aveva da poco smesso la collaborazione con il Metropolitan di New York. La sua attività durò ben sei decenni, dirigendo personalità del mondo dell'opera da Enrico Caruso a Luciano Pavarotti.

prevenire spiacevoli contrattempi, intervenendo presto presso e Clausetti stesso – e soprattutto – Valcarengi. Anzi penso che, indipendentemente dai passi che io stesso potrò fare, non sarà inutile una eventuale tua pressione in proposito. Tu conosci molto bene l'ambiente di casa Ricordi e quindi la tua parola potrebbe avere molta utilità. [...] ¹³²

Queste difficoltà con gli amministratori di casa Ricordi continuarono, per Ghedini, durante tutta la primavera del 1938, tanto che leggiamo, in una lettera di Petrassi a lui indirizzata, di rivolgersi a Suvini-Zerboni o Carisch, piuttosto che alla casa editrice Mucci, in caso di mancato accordo con la storica casa musicale milanese (20 maggio). Non vi è traccia di questo carteggio tra Ghedini e casa editrice presso l'Archivio Storico Ricordi, ma da giugno, la partitura fu mandata in incisione, evitando al compositore di rincorrere un altro (e meno importante) editore musicale. In effetti, secondo il musicista, nella lettera ¹³³ inviata a Petrassi da Tripoli ¹³⁴ il 27 maggio 1938, Clausetti e Valcarengi ¹³⁵ sostenevano che «re Hassan doveva essere un mio vecchio lavoro risuolato a nuovo» ¹³⁶, cosa insostenibile, visto che, rispetto a *Maria d'Alessandria*, «la musica è decisamente più aspra e volubile nell'alternanza dei toni» a detta di Andrea Lanza ¹³⁷.

Il carteggio continuò fino all'estate, per la scelta del cast e la composizione di un brano non teatrale per il Festival: la cantica spirituale per mezzosoprano, tromba, pianoforte e quartetto d'archi *Lectio libri Sapientiae* (28 giugno 1938). Ecco la risposta di Petrassi da Roma, del 13 giugno 1938, riguardo alla richiesta di Ghedini di avere come regista Guido Salvini:

[...] In quanto alla regia, ti dico schiettamente la mia opinione: il Salvini andrebbe certamente molto bene, ma è costosissimo e a Venezia ha lasciato un ricordo poco simpatico dopo gli spettacoli all'aperto di due anni fa. Preferirei perciò di lasciarlo in disparte e rivolgersi, eventualmente, proprio

¹³² S. Parise, *cit.*, p. 112, lettera da Torino del 31 marzo 1938.

¹³³ *Idem*, *cit.*, p. 117.

¹³⁴ Ghedini vi si trovava per le musiche di scena per l'*Ifigenia in Tauride*, rappresentate a Sabratha per la regia di Guido Salvini.

¹³⁵ Carlo Clausetti (Napoli 1869 - ivi 1943) e Renzo Valcarengi (Crema CR 1860 - Milano 1947) avevano assunto la gerenza della casa editrice musicale dal 1919, anno in cui Giulio Ricordi si ritirò a vita privata, e la tennero fino al 1940 il primo e fino al 1944 il secondo.

¹³⁶ S. Parise, *ibidem*.

¹³⁷ A. Lanza "Ghedini e l'opera: uno sguardo d'insieme", in *G. F. Ghedini: dallo spirito torinese...*, *cit.*, p. 92.

a quel Venturini di Firenze del quale m'hanno detto un gran bene. Se sei d'accordo potrò interpellarlo subito. [...] ¹³⁸

Per i ruoli vocali, il musicista piemontese aveva pensato ¹³⁹ al basso Tancredi Pasero (Torino 1893 - Milano 1983) per la parte del protagonista, a Cloe Elmo (Lecce 1910 - Ankara 1962) per Moraima, a Giuseppina Sani come Jàrifa, al tenore spagnolo Giovanni Voyer (Benicarlò, comunità Valenciana 1901 - Lisbona 1976) come interprete di Hussein e, per don Alvaro, al baritono Afro Poli (Pisa 1902 - Roma 1988). Fernando Previtali (Adria RO 1907 - Roma 1985) si sarebbe occupato della direzione e concertazione. Il 18 giugno Ghedini risponde a Petrassi, riguardo alla regia:

[...] Circa Venturini, io ti dico che preferirei avere un regista d'opera, e precisamente il maestro Frigerio della Scala, [...] perché fu il regista della mia opera a Bergamo [Maria d'Alessandria], ed io ne rimasi molto contento [...] Se poi per Frigerio tu non decidessi, allora prendiamo Venturini, che è amico di Pinelli, il quale sarebbe felicissimo di averlo, anche perché è stato sempre il suo regista per i suoi lavori drammatici. ¹⁴⁰

Da una dépendance della Pensione Capanni di Bellaria, il 13 agosto ¹⁴¹, il musicista scrive a Mario Corti per rassicurarlo sul completamento di un secondo brano (richiesto nel frattempo, data la brevità della *Lectio libri Sapientiae*) per il Festival di Venezia: si tratta di un'altra cantata spirituale per mezzosoprano e orchestra da camera, il *Capitolo XII dell'Apocalisse*, dove alcuni adattamenti testuali dell'ultimo minuto furono effettuati dal musicista stesso. Ambedue le cantate furono affidate alla direzione di Nino Sanzogno (Venezia 1911 - Milano 1983) e alla voce di Sara Ungaro.

In quell'estate, Ghedini, superati gli ostacoli con la Ricordi e affrontati quelli per il cast del *Re Hassan*, cercherà attraverso Mario Corti di risolvere la difficile posizione in cui si trovava presso il Liceo Musicale "G. Verdi" di Torino, a causa dei rapporti tesi con il direttore Franco Alfano: i suoi tentativi di approdare alla carica di direttore del Liceo Musicale "B. Marcello" di Venezia (anche attraverso l'intercessione di Petrassi) furono

¹³⁸ S. Parise, *cit.*, p. 120.

¹³⁹ Vedasi sempre lettera citata del 27 maggio da Tripoli.

¹⁴⁰ S. Parise, *cit.*, p. 120.

¹⁴¹ Idem, *cit.*, p. 126.

vani e per tre anni dovrà accontentarsi di ricoprire la cattedra di Composizione al Conservatorio “A. Boito” di Parma. Di altre complicazioni si fa cenno nella parte conclusiva della lettera del 13 agosto: riguardano la presenza del musicista come commissario di esami a Roma, in date concomitanti la prima del *Re Hassan* a Venezia. Apprendiamo che, circa una settimana prima del debutto delle due cantate al Festival (lettera a Carlo Pinelli da Bellaria del 28 agosto¹⁴²), il Ministero esonerò il compositore dall’obbligo di far parte della commissione a Roma.

Può quasi stupirci, visto che il mondo dello spettacolo - e la realtà della quotidianità in generale - deve tener conto di molte variabili, il fatto che il cast vocale fosse in larga parte inalterato¹⁴³ rispetto alle esigenze di Ghedini, all’esordio avvenuto il 26 gennaio dell’anno successivo, e soprattutto furono confermati direttore, regia (lo stesso Frigerio di *Maria d’Alessandria*) e costumi (di Titina Rota). Da due lettere tra i due compositori, della fine del settembre 1938¹⁴⁴, si apprende che vi sono ancora incertezze per lo scenografo – Petrassi proponeva l’architetto Pietro Aschieri (Roma 1889 - ivi 1952) – e per la parte di Jàrifa (il compositore romano voleva riproporre Sara Ungaro, che tuttavia non si era dimostrata affidabile nelle due cantate di Ghedini, eseguite al Festival ai primi del mese). Leggiamo a questo proposito la sua risposta da Torino del 28 settembre:

[...] Per la parte di Jàrifa, mi pare, a parte ogni altra considerazione, il timbro della Ungaro sia ancora troppo dolce. Jàrifa è un personaggio crudele e va affidato ad un timbro di contralto o di mezzosoprano scuro e grosso. [...] Certo gli sbagli che mi ha combinato nelle due cantate depongono poco favorevolmente sulla sua musicalità. Ti ricordo ancora il baritono della seconda parte del II atto [...] Lo stesso baritono potrebbe fare Zachir (I atto, III atto) che è un personaggio abbastanza di rilievo. Circa la messa in scena, mi pare che Aschieri vada assai bene. Se non mi confondo, ha una tendenza che a me piace particolarmente: quella di costruire delle scene molto architettoniche. [...] Per i costumi magari avere Titina Rota! È un’artista di molto gusto [...] Coro: 75 artisti mi sembrano un po’ pochini... Se potrai averne qualcuno in più sarà meglio (Sanzogno ha il secondo atto, I scena:

¹⁴² Idem, *cit.*, p. 132.

¹⁴³ Afro Poli fu sostituito da Spartaco Marchi (Pisa 1891 - Viareggio 1976) nella parte dell’ambasciatore e Irene Minghini Cattaneo (Lugo RA 1892 - Rimini 1944) prese il posto di Giuseppina Sani in quella di Jàrifa.

¹⁴⁴ S. Parise, *cit.*, p. 135 e 136.

guardalo e mi saprai dire se non ho ragione). [...] ¹⁴⁵

La stagione del teatro veneziano, nell'inverno del 1939, presentò – oltre al *Re Hassan* – opere di sicura tradizione come *Il ballo in maschera*, *Carmen* e altre già di successo a quel tempo come *Tosca*, *Gianni Schicchi* e *La Valchiria*; ma non mancarono, nel cartellone, lavori contemporanei come *L'heure espagnole* di Ravel (in prima assoluta per l'Italia) e *Il campiello* di Wolf-Ferrari. A causa dello scoppio della seconda guerra mondiale (e dell'impegno profuso dal compositore nell'opera successiva *La pulce d'oro*) fu possibile una sola ripresa del *Re Hassan*, a La Scala, il 3 ottobre 1942: in essa, venne confermata una buona fetta del cast, con eccezione di Hussein, interpretato da Fiorenzo Tasso, e Jàrifa, da Angelica Cravcenko (Rostov 1898 - Milano 1992).

1.3.2 Le interpretazioni musicali del melodramma e la versione per il s. Carlo di Napoli del 1961

In realtà, ulteriori rappresentazioni furono ostacolate come detto sopra anche a causa della distruzione del materiale a noleggio (parti e partitura, così come la deformazione dei cliché in zinco, generata dagli incendi) conservato in viale Campania 42, sede dello stabilimento Ricordi, durante i bombardamenti del 13 agosto 1943 a Milano¹⁴⁶: certo, la difficile ripresa delle esecuzioni teatrali (dovuta a penuria di artisti del coro, orchestrali o difficoltà di avere a disposizione teatri in condizioni di essere riaperti al pubblico, dopo i danni bellici), congiunta con il soggetto, poco proponibile per gli spettatori nell'immediato dopoguerra, contribuì, insieme alle difficoltà di allestimento dell'opera e alle asprezze musicali che la caratterizzavano, ad un certo oblio del *Re Hassan*. Ghedini si occupò di riscrivere la strumentazione dell'opera, partendo dalla riduzione per canto e piano, già negli ultimi due anni di guerra¹⁴⁷. Come vedremo, il riallestimento per il S. Carlo, prevede un cambio del finale del III atto, di comune accordo con Tullio Pinelli, con un epilogo, più cruento e spettacolare, ma meno originale e più lontano dall'estetica che

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁶ Stessa sorte toccò per l'opera comica successiva di Ghedini in un atto *La pulce d'oro*.

¹⁴⁷ Si apprende da una lettera da Borgosesia del 20 agosto, spedita ad Attila Poggi (Ferrara 1905 - Torino 1970) – allievo di Ghedini per la Composizione – che il completo rifacimento dell'opera fu ultimato nell'estate del 1945. Cfr. S. Parise, *cit.*, p. 255.

lo aveva generato, oltre vent'anni prima.

Preziosa risulta a questo punto una rassegna della critica. Angiola Maria Bonisconti, insieme a Salvetti e Lanza, ci conduce alla comprensione del complesso lavoro teatrale musicale ghediniano:

È innegabile che la validità di *Re Hassan* poggia sull'incontro del musicista con un soggetto congeniale, di quelli che tuli dice «inevitabili come un destino», che a *coup de foudre* fanno seguire lunghi vagheggiamenti ed esperienze (l'autore del testo Tullio Pinelli, sarà qui il più fedele ed il migliore dei collaboratori di Ghedini). Perciò, a brevissima distanza dalla precedente opera di cosiddetta vecchia maniera, la novità di *Re Hassan* riesce tanto sensibile nella storia ghediniana, anche se meno scoperta delle conclamate *Architetture* che tuttavia seguiranno tra breve. Le rigorose esigenze d'un ingranaggio drammatico «nuovo sostanzialmente, e non vistosamente» (C. Pinelli), teso e serrato in linee nude, per l'abilità e l'interiore convinzione del compositore si proiettano in asciutte immagini e vicende musicali. In questa materia drammatica di istinti in lotta – urto di egoismi, la rivalità odiosa tra il padre Hassan ed il figlio Hussein, la passiva dolcezza di Moraima, la femminilità di contro attiva e intrigante della regina spodestata, la reazione d'un popolo bellicoso e succube, sotto il segno del crollo inglorioso d'un secolare dominio – in questa materia Ghedini cala immediato il proprio istinto, umanamente partecipe; ed allo stesso tempo, avvertito da una conquistata saggezza, se ne astrae in posizione razionale e critica. La scarnita e violenta statura di re Hassan, campeggia naturale e perentoria (e forse il Re appare più potente nel remissivo finale della prima versione dell'opera – là dove egli non muore in scena, ma si accascia fra le ventate dello sfacelo dei suoi, addossato soltanto alla pietà del musicista che in una breve chiusa strumentale ne contempla la fine – che non nel secondo finale là dove egli si butta sulla siepe delle spade, e la pietà si protrae nel coro di dolente orrore). Di contro l'inserzione di Moraima come nota contrastante alle cupezze del dramma, unica concessione apparente alla tradizione melodrammatica – Moraima con la sua canzone sul liuto, il pezzo chiuso del duetto d'amore, la ninna nanna al bimbo che, ignara, perderà – in sostanza punta sulle controluci dei colori musicali: il pigro e ostinato arpeggiare del liuto, la morbida cantilena orientaleggiante, lo stesso bronzeo metallo vocale di mezzosoprano. Escogitazioni sapienti di quel Ghedini non sai quanto preso egli stesso, o quanto ruffiano – si passi l'espressione - per trasferire sullo spettatore quella emozione che mette in pericolo la sua stessa fatica artigianale. Infine, terzo elemento di contrasto nella configurazione dell'opera sono i cori – potenza caravaggesca, è stato detto (A. Parente), appunto per il gioco dei loro “moti chiaroscurali” – paragonabili alla statura di re Hassan: nei rapidi alterchi guerrieri o nelle esplosioni di violenza; o invece nella acquiescenza delle lamentazioni come il finale del primo quadro del 2° atto, che nel suo

pedale di fatalismo basterebbe da sé a decretare il valore del musicista.¹⁴⁸

Al di là di una certa ampollosità formale, Bonisconti, coglie le differenze tra le due versioni, preferendo giustamente l'originale, nel suo scrivere poco dopo la rappresentazione sancarlina (1961); a seguire, suggeriamo l'esegesi di Salvetti, posteriore di circa un decennio:

Qui scompare ciò che era presente in Maria di spiritualeggiante e approssimativo, grazie all'occasione del libretto di Pinelli, che indulge ancora al tardo romantico (Moraima sposa di Hussein). L'ambientazione andalusa consente alcune raffinatezze sceniche come la scena della protagonista che si accompagna con il liuto o il notturno nel giardino moresco. Ma Ghedini si concentra a descrivere l'impossibile sostenibilità della ragion di Stato (Hassan), il vuoto morale e il tradimento (Hussein), causa della rovina di una civiltà e *occasione* per le novità dell'opera in Ghedini. I fatti si svolgono lontano dalla scena, perché tutto è già deciso, mentre vi è una verità dei significati superiore all'esteriorità dei fatti. Hassan è assente, immerso nella sua rovina e disperato nei suoi gesti. Hussein è più tradizionale, perché è capace di scene liriche nei duetti con la sposa Moraima. Ma è anche inverosimile, perché nella scena successiva decide di sacrificare il proprio figlio per giurare fedeltà al re cristiano, che gli garantisce di detronizzare il padre. Quindi le cadenze tonali in Ghedini compaiono solo con l'ambasciatore cristiano, un personaggio secondario che compare in scene esteriori, Il coro domina l'intero I quadro del II atto, molto compatto e differenziato con tecniche veneziane rinascimentali o con articolazioni soli/tutti. Lo stilema del solista non motivato da elementi scenici, sarà una costante delle *Baccanti*. Il senso della dissonanza in quest'opera è totalmente nuovo, e condanna l'armonia e il discorso formale alla stasi, alla mancanza di sviluppi e quindi di dramma. Il suo valore è soprattutto timbrico. Nella scena finale ogni suono ha valore autonomo non espressivo e perde la sensualità propria dell'impressionismo. Perfino il canto consolatorio di Moraima è congelato in una politonalità, espressione di mancanza di vita interiore. Con quest'opera, Ghedini esce dal post romantico, uscendo anche dalla posizione di restauratore, schivo di sperimentalismi e innovazioni tecnicistiche. Le scene sono coagulate dalla staticità tragica dell'insieme, ma, contemporaneamente, scisse in tavole, ognuna con uno stilema musicale caratterizzante. Prevale la stasi linguistica e, quindi, non vi è dramma neppure all'interno di esse, in quanto basate su una ripetizione ossessiva.¹⁴⁹

Il musicologo varesino, più consapevolmente, colloca i personaggi nella dimensione

¹⁴⁸ A. M. Bonisconti, "Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini", *cit.*, p. 196-197.

¹⁴⁹ G. Salvetti, "L'antipoetica...", *cit.*, p. 411-415.

morale (anche se in versione negativa), chiave di volta del teatro musicale maturo di Ghedini. Interessante anche la sottolineatura dell'uso dell'armonia tonale nelle scene più tradizionali o esteriori, mentre il coro ci riporta ad un uso veneziano protobarocco (proprio dei Gabrieli) di alternanza soli/tutti. Per la prima volta, ci suggerisce Salvetti, nel teatro di Ghedini abbiamo un valore timbrico della dissonanza, che diverrà costante nei suoi successivi drammi. Le scene sono congelate in quadri, ma al contempo provviste di una staticità linguistica e tragica, dominata dalla ripetizione ossessiva. L'idea dei temi-personaggio, non originata da motivi drammatici, caratteristica delle successive *Baccanti*, è invece ben descritto nella successiva analisi di Lanza:

[...] In realtà il dramma è concepito per stazioni giustapposte che spezzano il decorso narrativo di una vicenda il cui il destino appare sancito sin dalla prima scena: un interno notturno del palazzo ove i protagonisti si aggirano irretiti in una trama insolubile di volontà e passioni contrastanti. [...] Manca del tutto un eroe positivo: neanche il re, che pure giganteggia nel suo fallimento. [...] Nessuna espansione lirica fine a sé stessa, anzi la voce è trattata in uno stile declamato rapido, di estrema intensità espressiva, talvolta ridotto ad un puro gesto melodico ostinato e ripetitivo, fortemente drammatico nelle scene corali. L'armonia spesso si riduce allo scontro di blocchi dissonanti, [...] con un uso più intenso di temi-personaggio a cogliere il tono particolare di una scena, di un momento dell'azione attraverso una sonorità, una cellula ritmica, un frammento melodico iterato. [...] È soprattutto il timbro a diventare un importante fattore di individuazione. [...]¹⁵⁰

Nei paragrafi conclusivi, riporteremo il giudizio dell'opera al debutto a Venezia e nella ripresa napoletana (20 maggio 1961), mentre in questo, ci concentreremo sulle differenze della nuova versione napoletana, quella pubblicata da Ricordi, sulla quale abbiamo sollevato delle riserve, con la versione originale. Infine, nel successivo paragrafo analizzeremo analiticamente il libretto, rifacendoci anche alla versione veneziana, attraverso la partitura autografa della parte conclusiva dell'atto III, conservata alla biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Torino con segnatura MS II 202b.

Carlo Pinelli, in un'esegesi di quest'opera, diffusa attraverso le pubblicazioni della

¹⁵⁰ A. Lanza "Ghedini e l'opera: uno sguardo d'insieme", *cit.*, p. 90 e 92.

libreria La lampada solo nel 1942¹⁵¹ (un libriccino di una trentina di pagine) scrisse che «Ghedini non strumentista, ma pensa strumentalmente»¹⁵² e questa lapidaria affermazione ci permette già di comprendere non poco della sua visione del fare teatro. Questo giudizio è assai importante, perché verrà confermato come vedremo, a distanza di oltre 75 anni, da M. Grazia Campisi nelle analisi delle bozze del *Billy Budd* (in occasione della sua ripresa al Conservatorio “G. Verdi” di Milano) nel comprovare un’ipotesi del modo di comporre il teatro musicale da parte di Ghedini.

1.3.3 Analisi del libretto nelle due versioni (Venezia 1939 e Napoli 1961)

In una delle rare lettere indirizzate da Ghedini a Tullio Pinelli, che riprende una collaborazione interrotta da quindici anni al tempo de *Le Baccanti*, alla fine della guerra, il musicista elenca quali saranno gli impegni suoi e del librettista per il rifacimento del finale:

Caro Tullio, la morte di Re Hassan che si getta tra le lame è una buonissima soluzione. Ad una prima ripresa di contatto con questo soggetto, mi pare che bisognerà sacrificare qualche cosa. [...] Penserei di sacrificare la romanza del tenore, ossia dopo le parole «...com'è naturale che ci sia il sole» andare a «Ora che è morto». Taglio che lascerò facoltativo, ad ogni modo. Ciò che mi riuscirà difficile sarà il passaggio psicologico di Re Hassan da «Addio» a «Unisci il tuo esercito, ecc...». Ma vedremo. La cosa bisogna che maturi in me e che rimonti, dopo tanto tempo. [...] ¹⁵³

Qui e nella successiva lettera al fratello di Tullio, Carlo, che sarà determinante a detta di Ghedini per sottrarre lo sceneggiatore dai troppi impegni cinematografici al fine di concludere quelle poche modifiche richieste per la ripresa del S. Carlo del *Re Hassan*, il musicista chiarisce definitivamente le differenze drammaturgiche delle due versioni:

[...] Ma se tu, musicista, vedessi il lavoro fatto ti persuaderesti che [...] il grande arco architettonico necessita di una catarsi corale, eroica, drammatica, solenne, ecc... che chiuda finalmente in una sorta

¹⁵¹ Segnatura BCT 789.L.51 presso la Biblioteca del DAMS di Torino. Fa parte della collana “Guide musicali di opere contemporanee” a cura di Ferdinando Ballo, che pochi anni dopo rivolge Ghedini alla Fenice per il *Billy Budd*, in qualità di membro del comitato direttivo del risorto Festival di Musica Contemporanea.

¹⁵² C. Pinelli, *Re Hassan di Giorgio Ghedini*, Milano, La Lampada, 1942, p. 18.

¹⁵³ Milano, 3 marzo 1960 in S. Parise, *cit.*, p. 326.

di distensione questo arco, e dove veramente la musica, col suo largo respiro, imperi.¹⁵⁴

Prima di passare alla descrizione del libretto, ci pare utile riportare l'entusiasmo espresso del compositore, tre mesi più tardi, per il felice completamento della nuova versione¹⁵⁵:

[...] Il coro finale è riuscito – mi pare - secondo quanto io e tu desideravamo. Nel senso che è riuscito con quel tono! E di questo bisogna che ti ringrazi ancora. Se non prendevi tu l'iniziativa, forse il caro Tullio mi avrebbe lasciato sulla strada. Non per colpa della sua volontà, ma per i troppi impegni che lo assillano. [...]

Andiamo ad analizzare il dramma scena per scena. È notte, nella sala del trono compare, assetato di potere, Hussein, al quale l'amore di Moraima non basta, avendo perso la madre Jàrifa, ripudiata dal padre re Hassan: invidia i cavalli, i guerrieri, le case di marmo dell'Alhambra, che appartengono ancora al vecchio padre.

HUSSEIN

Com'è grande di notte,
La sala del trono! [...]
Dove all'alba siederà mio padre,
Vecchio Re, e deciderà, lui,
Vecchio Re, le sorti di Granata

Ma Hassan è presente e ha ascoltato tutto e il figlio non risponde alle domande di Hassan.

RE HASSAN

Perché ti aggiri di notte,
Figlio, nell'Alhambra dormente?

Il re è preoccupato della venuta, prevista per l'alba, dell'ambasciatore di re Ferdinando:

[...] Tutta la notte mi ha
Tormentato il pensiero
Di Granata che vive

¹⁵⁴ Datata Milano, 2 maggio 1960 in S. Parise, *ibidem* e p. 327.

¹⁵⁵ Lettera da Spotorno a Carlo Pinelli, 5 agosto 1960, in S. Parise, *cit.*, p. 329.

In pace da duecent'anni.

Il padre all'inizio sa rendersi dolce con Hussein, ma, quando questi lo accusa di essere inadatto a governare e non sa più celare la propria bramosia di potere, scoppia in un'ira vendicativa e minacciosa.

HUSSEIN

[...] Granata tremerebbe
Vedendo la sua sorte
Affidata a chi
Ha paura di se stesso

RE HASSAN

[...] Il desiderio del trono
Brilla nei tuoi occhi,
trema nella tua voce.
Astiosa! Io solo regno!

La scena è interrotta da Moraima che dà ragione al re (nel frattempo uscito di scena), in quanto da troppo tempo vede il proprio sposo travagliato e lontano da lei, che dovrebbe essere oggetto del suo amore.

MORAIMA

[...] Ma ancora, ancora,
Questo funesto odio! [...]
E la tua sposa scordi, [...]
Tu ti perdi e ci perdi, Hussein!
Tu perdi la tua piccola Moraima,
Che dici d'amare
E che non ami, Hussein! (piange)

La giovane sposa si rinfranca dopo aver ascoltato il suono delle fontane, la dolce notte primaverile di Granada e Hussein che le ricorda che non potrebbe amare altri che lei, visto che odia suo padre e sua madre desidera da lui soltanto essere vendicata.

HUSSEIN

[...] E poi sei giunta tu
E su di te ho riversato
Tutto l'amore che
Ad altri non potevo,
né potrei mai dare. [...]

MORAIMA

Com'è dolce la notte d Granata!
E com'è bello vagare insieme
per le terrazze fiorite
tra il canto delle fontane. [...]
Qualcosa trema anche in fondo al mio cuore.
Sono felice adesso.

La coppia esce di scena al suono delle trombe, che, all'alba, annunciano l'arrivo della corte in attesa dell'ambasciatore dei cristiani. Ma vi è spazio prima per l'irruzione in scena da parte della regina ripudiata Jàrifa, che viene messa in guardia da uno dei cavalieri più anziani, Zachir, che la ricordano affettuosamente come regina.

ZACHIR

Mia Regina, tu sai
Che l'affetto di noi vecchi guerrieri,
È per te, nostra prima sovrana.
Ma lascia che io ti prieghi
Di non destare la sua ira.

Cortigiani e cavalieri si dividono, in un clamore discorde nei confronti della ex sovrana, fino all'arrivo di Hassan, accompagnato dalla nuova moglie Thoreya. Jàrifa si insinua in questo momento poco opportuno, affermando di non bramare l'amore dell'uomo Hassan, né di voler riprendere il posto di regina, ma proponendosi per dare consigli al re in un momento così delicato per Granada.

JÁRIFA

[...] Ma voglio che accanto al Re, non all'uomo,
Al Re, io sia quale Regina

Per consigliarlo in quanto
Da te egli, che forse ami, cerca invano.

L'intrusione pubblica imprevista di Jàrifa, porta il re ad un'altra esplosione di collera:

RE HASSAN
Donna orgogliosa, quando
T'ho chiesto aiuto?
Non l'amore del popolo,
Ma il tuo orgoglio,
La tua sete di potere
Ti fan parlare. Esci!

La conclusione dell'atto, si concentra sul dialogo tra il conte Fernan Gonzales e il protagonista. Hassan è sempre sospettoso e minaccioso nei confronti dell'ambasciatore (e in effetti non possiamo biasimarlo): tuttavia, forse, in un personaggio di età esperta e di tale potere, ci attenderemmo, nella sfera pubblica e privata, una maggiore cautela e diplomazia, a vantaggio della propria sorte e di quella del suo popolo. Ma questa caratteristica non sembra essergli propria:

RE HASSAN
La pace amiamo. Ma non nella pace
Si acquista la gloria.
Questo hanno insegnato i nostri padri
Che tutta la Spagna conquistarono.

Tanto è vero che la risposta dell'ambasciatore cristiano sulla richiesta di un tributo non si fa attendere. E ancora una volta (la terza in un atto, come già avvenuto con il figlio e la prima moglie) Hassan non sa contenersi:

FERNAN GONZALES
Pace portavo. Ma
Sia come tu vuoi.
Chiedo l'osservanza dei nostri patti.
Chiedo che il tributo

Promesso dai tuoi padri sia pagato.

RE HASSAN

[...] Ora riferisci al tuo Re
Che a nessuno ho pagato mai tributo.
Se Granata dovessi incenerire,
Se le sue donne, se i suoi bimbi
Dovessi gettare a morte,
Ebbene, mai a tanta
Vergogna piegherò il mio capo.

È evidente che anche Hassan si trova in compagnia di personaggi che non possono rimediare ai suoi errori, tra un figlio desideroso di potere (e disposto al tradimento) e una moglie ripudiata che non perde occasione per cercare di ridurre il suo potere: tuttavia, il cieco orgoglio del re condurrà alla distruzione della sua famiglia, del suo popolo, oltre che di se stesso. Quando, congedatosi dall'ambasciatore spagnolo, ritorna sul trono, in chiusura d'atto, dalle didascalie, comprendiamo che egli sembra come destarsi da un sogno e, forse, è pentito dalla scelta fatta. Ma accade, a chi vive nella solitudine per mantenere il proprio potere: l'isolamento fisico e morale del tiranno è un topos del teatro greco (si pensi, per restare in Italia, ad Alfieri, certamente ben noto a Pinelli, il quale potrebbe essere stato ispirato dal tragediografo astigiano con lavori come *Saul*, *Bruto primo* o *Filippo*).

All'inizio del II atto, le conseguenze di questa scelta si ripercuotono sul protagonista, quando il suo popolo chiede ragione al re delle perdite subite ed egli è logorato dalla guerra. Hassan si stupisce del fatto che le lamentele riguardino i bambini e le donne cristiani, non risparmiati dai suoi cavalieri. E la risposta che fornisce al popolo, ancora una volta, è gonfia d'ira:

RE HASSAN

Crollino allora le vostre case,
Se tra le loro mura,
In duecent'anni di pace,
Avete scordato

Che cosa è la guerra! [...]
I vostri padri
Han conquistato la Spagna [...]
E tra le grida di vittoria,
Sulle picche issavan
Le teste dei nemici,
Donne vecchi e fanciulli.

A questo punto, a rendere più critica la situazione per il re, giunge l'alcalde di Alhama, con notizie funeste. Qui ci rendiamo conto che la verosimiglianza psicologica di Hassan è pressoché nulla: invece di disperarsi per la prigionia del figlio, della nuora (e del nipotino), lamenta la perdita della città, e, anziché ascoltare le tristi notizie dell'alcalde, accusa questi di tradimento per essersi salvato e comincia a frustarlo, condannandolo a morte, anche se l'alcalde ha combattuto e ha visto morire i propri figli.

L'ALCALDE
Tuo figlio, con la sposa e la madre,
son prigionieri del nemico.
E quanti l'han difesa
Son morti o presi.

RE HASSAN
E tu vivi traditore?
Hai persa la città
Che t'avevo affidata, e vivi?
Traditore, traditore. [...]
A morte!

Il primo quadro del II atto termina con l'ennesimo intervento corale del popolo, dopo quello dei guerrieri durante il dialogo tra Jàrifa e Zachir, quello dei cavalieri, una volta proclamata la guerra in finale d'atto I e il vistoso intervento – sempre del popolo – nel dialogo con il re e a commento del dialogo tra Hassan e l'alcalde. Nel secondo quadro del II atto, dopo la descrizione di ambiente privato della coppia Hussein-Moraima durante la prigionia e il tentennante tradimento di quest'ultimo all'arrivo di don Alvaro, il coro di

prigionieri interviene fuori scena solo nella conclusione d'atto.

La presenza di Moraima sembra far dimenticare a Hussein gli eccessi di Hassan e il sangue sparso nella guerra: ella canta, mentre lo sposo è quasi assente, pensoso.

MORAIMA

Pure son questi i giorni
Più sereni della nostra
Esistenza travagliata, Hussein,
E godi con la tua sposa
Queste ore di pace.

Tanto più Hussein è occulto nelle sue trame, tanto risulta candida e innocente Moraima, priva anch'essa (in modo opposto a Hassan) di sfumature psicologiche e capace, spesso, di entusiasinarsi per i fiori, gli uccelli, i profumi di Andalusia, il raro sorriso dello sposo. Prima del colloquio con don Alvaro, da cui viene esclusa, alla giovane viene riservato un grande spazio, anche perché non comparirà più scena, straziata a morte dopo la separazione dal figlioletto. Perfino Hussein è trascinato in questo idillio estatico:

HUSSEIN

Così potesse sempre
La tua dolce voce [...]
Fare che soltanto a te
Io fossi lieto di dare la mia vita.

MORAIMA

[...] Guarda quant'è bello il sole!
Quant'è bello il mondo,
E come siamo giovani entrambi!
Che importa la prigionia?
Siamo giovani ... e t'amo.

Come spiegato nel carteggio di Ghedini, questa scena d'amore in cattività, priva di alcuna ombra, serve da preludio contrastante alla scena del tradimento di Hussein, nel colloquio

con l'ambasciatore del re Ferdinando, alla presenza della perfida Jàrifa. Hussein, in un primo tempo, sembra non cedere, quando gli viene chiesto come ostaggio e garanzia il figlio, per quanto Don Alvaro sappia sedurlo con promesse di regno, oro e soldati, con la richiesta in cambio della sola Granada. Ma è la madre, che in modo sottile, poi sempre più convinto, riesce a far breccia sul figlio. Questa atmosfera, già di per sé drammatica, è resa ancor più efficace dalle voci dei prigionieri arabi, che, fuori scena e inconsapevoli di quello che sta succedendo, con il loro lamento, sembrano persuadere Hussein nella decisione di tradire l'odiato padre.

JÁRIFA

E sai tu cosa ho sofferto,
Io, tua madre,
Vegliando sulla tua vita insidiata?
Ora accogli la tua parte di pena,
e se vuoi soffrire, soffri in silenzio.

HUSSEIN

Di che sangue sei fatta?
È mio figlio!
È il figlio della donna che amo
Che voi giocate!
Prendi tutto di me.
Non soltanto a Granata io rinuncio.
Altre città ti offro.
Ma lasciami il figlio
Della mia donna.

DON ALVARO

[...] Troppo Re Ferdinando
Conosce come Granata
Voi amiate sopra ogni cosa.
E di tanta rinuncia
Vuole pegno adeguato. [...]

I PRIGIONIERI

Rio Verde, Rio Verde

Quanti corpi in te son scesi

Di Cristiani e di Mori

Morti per la dura spada! [...]

Con la maledizione che Hussein scaglia su se stesso e la scena in cui Moraima addormenta il bimbo (che non sa di non rivedere mai più) si chiude questo gremio atto II. Nell'atto III, rientra in scena il protagonista, ormai consapevole della sconfitta: nell'accampamento dei Mori, giunge Hussein, odiato dagli ufficiali e dai soldati di Hassan, che, assorto, si desta solo alla vista del figlio e chiede di rimanere solo per parlargli.

HASSAN

Sì, andarsene...Abdicare...

Basta. Sono stanco.

Stanco di lotte, stanco di morti.

Sono stanco di vedere i vostri volti.

Basta. Abdico. [...]

Il re, solo ora, vuole abdicare: cerca di convincere Hussein a chiudersi nella città di Granada, trasformando in nemici i suoi alleati cristiani. Ma il principe non si fa illusioni: il popolo arabo è stanco della guerra e i soldati superstiti, assai provati.

HUSSEIN

[...] Io so che sarò il re della sconfitta,

Ma non m'importa.

Sia com'era scritto!

Hassan apprende della morte di Moraima, e, quindi, della totale sfiducia di Hussein in qualunque azione.

HUSSEIN

Io non ho amato altra persona al mondo...

Mi pareva naturale

Che fosse viva

Com'è naturale che ci sia il sole.

Procediamo da qui, con l'analisi della versione definitiva, modificata per il s. Carlo di Napoli. Il dramma si chiude con la proclamazione di abdicazione da parte di Hassan, protestata dal suo esercito, che non si fida del figlio traditore.

HASSAN

Il vostro Re vi parla
Per l'ultima volta.
Cedo il regno,
Cedo l'esercito e Granata
E il popolo che m'ubbidisce,
A mio figlio Hussein.
Chiudo la guerra fratricida
E affido la salvezza
Della nostra gente al mio erede, Hussein.
Ubbiditegli! È il vostro Re!

SOLDATI E UFFICIALI

No! ...No! No! No! No!
A morte il traditore!
A morte il traditore
della nostra gente! [...]

L'autorità del re, almeno, permette a Hussein di allontanarsi, minacciato dagli ufficiali arabi. Ma c'è troppo scontento, tra le fila del suo esercito: il re, nell'attaccare alcuni dei suoi, cerca la morte, lanciandosi contro le punte delle lance e delle scimitarre.

UN UFFICIALE

Perché abbiamo lottato?
Perché tante vite perdute
Se ora ci dai in mano al ribelle?...

HASSAN

[...] Perché era scritto!
Perché la sorte di Granata
È segnata: perché tutto è finito [...]

CORO

[...] Tu ci tradisci, Re Hassan!
Tradisci il nostro sangue,
tradisci i nostri morti!...

RE HASSAN

Ah, cani! ... Cani!
Vieni, vieni, morte!...

La tela cala dopo l'intervento del coro dei soldati, che, discolpandosi per la morte del loro re, ne celebrano la grandezza, consci, che a loro toccherà l'esilio.

CORO

[...] Non noi, non noi ti abbiamo ucciso,
O Re forte, ultima gloria dei Mori, [...]
Ma il decreto di Dio,
Che ci vuole esiliati
Dalla dolce terra andalusa. [...]

La versione originale, preferibile a nostro avviso, prevede una parte di colloquio strategico-militare tra gli ufficiali, Zachir (che compare nella versione definitiva, ma è sprovvisto di interventi fino alla morte del protagonista) e il re, ove si fa il difficile punto della situazione: gli ufficiali sono, tuttavia, disposti a morire, ma non a far sì che il loro re ceda il potere al figlio traditore. La seconda versione oltre a tagliare questo dialogo, forse non troppo gradito al pubblico a causa della sua natura militare, perde gli accenti antimilitaristi di Pinelli che fa pronunciare all'ufficiale anziano: «Perché (i feriti) si son fatti ferire? / Marcino come gli altri. / Caricate i più gravi sui carri.». L'affermazione ci dà l'idea di una mancanza di umanità da parte di comanda, quando la guerra è persa e troppo si è combattuto invano e, forse, ricorda la tragica esperienza di qualche conoscente vicino al librettista durante il primo conflitto mondiale, la campagna d'Etiopia e la guerra

civile spagnola, queste ultime quasi contemporanee al libretto. Anche l'ingresso di re Hassan è straziante, non solo per le sue condizioni precarie; alle sue domande sui vari comandanti, la risposta è la stessa: chi non è morto, è disperso o prigioniero. Nelle battute successive si cerca di dare un senso alla ritirata dell'esercito arabo:

ZACHIR

Seguitiamo la marcia

Verso il Segura.

L'ordine è di ripiegare

Dietro il Segura entro la notte. [...]

UN UFFICIALE

Non è sicura Archena

RE HASSAN

Perché marcia l'esercito?

Dove vanno si fermano? [...]

ZACHIR

Il nostro sangue è tuo.

Ma non scendere a patto con tuo figlio,

Col traditore della nostra gente!

Solo a questo punto, richiesto da Hassan, entra in scena Hussein e, a differenza della versione napoletana, c'è uno spazio maggiore per il principe, volto a rattristarsi per la perdita di Moraima, di cui si sofferma a descrivere le virtù (trascurate in vita, anche questo un difetto del giovane). Anche il principe ha un aspetto fisico che conferma la sua disfatta, «con passo pesante e affaticato, lordo di fango e di polvere».

HUSSEIN

[...] Rideva se ridevo.

Taceva, quando tacevo. [...]

Ma troppo sovente non l'ho cercata;

E tacita, allora, avveniva

La sua pena chiusa in fondo al cuore. [...]

Se il principe trova maggiore spazio, in questa versione, anche per il re sono previsti più versi, quando biasima la condotta del figlio quasi più per aver venduto il figlioletto ai nemici e fatto morire la moglie di dolore, che per averlo tradito.

RE HASSAN

[...] Vile, che hai venduto tuo figlio

E di dolore hai fatto morire

La sola persona

Che il tuo arido cuore

Fosse riuscito ad amare.

Dopo aver comandato all'esercito la ritirata dietro il fiume Segura, presso Arzachena, Hassan, rimane immobile e solo al centro della scena, ove ha un sussulto, mentre le foglie, trasportate da un vento impetuoso, cadono su di lui. Lo zelante Zachir copre il sovrano con un lungo mantello, sotto il quale, rabbrivendo, piega il capo sul petto: più che un morire è uno spegnersi per il protagonista.

HUSSEIN

Dove andrai?

RE HASSAN

Lontano dagli uomini.

È un finale privo di veri colpi di scena: dopo un'azione serrata, ricca di tradimenti, vendette, lacrime e l'abdicazione un po' patetica del sovrano.

1.3.4 La critica relativa a *Re Hassan*

È sempre stata sostenuta una certa asistematicità nella poetica di Ghedini. Quando egli tuttavia esordì come operista, era già anagraficamente maturo e di una certa fama come compositore per gli altri generi. Per questo ritenne necessario che le sue prime due composizioni per il teatro fossero provviste di analisi compiute dal fido allievo Carlo Pinelli. Quella di *Maria d'Alessandria* fu pubblicata sulla Rivista Musicale Italiana con

il titolo di “Esordio di un operista italiano” nel 1939, dopo che l’opera aveva già avuto alcune riprese successivamente alla prima orobica. Quella relativa al Re Hassan – come detto a pag. 107 – avvenne tre anni dopo la prima a Venezia, con una piccola pubblicazione a tiratura limitata, sempre affidata al principale destinatario delle sue lettere e finalizzata alla ripresa dell’opera del 3 ottobre 1942 a La Scala. In essa Pinelli si sofferma a sottolineare la solitudine del protagonista e la debolezza del figlio, «aizzato da una madre ripudiata e astioso a causa del senso di inferiorità nel quale è stato cresciuto ed educato»¹⁵⁶, ma quello che viene detto nella pagina successiva ci pare molto interessante, ancora una volta, come rara testimonianza del modo di procedere di Ghedini:

[...] A definitiva conferma delle sopra descritte peculiarità di Ghedini, basterebbe questo tipo di dramma; scelta, posso garantirlo, non fortuita, ma maturatasi nel corso di una collaborazione continua e minuziosa, dalla quale non un solo particolare uscì trascurato. Ghedini voleva un dramma sostanziosamente, non vistosamente, nuovo; un dramma teso, serrato, le cui linee essenziali avessero, nella loro nudità, forza sufficiente per supplire all’interesse, alla curiosità d’un intreccio, dandogli modo di speculare al massimo grado su quella fondamentale volontà di misure esercitata ai fini di una più alta espressività in tutta la sua precedente produzione.

Quest’opera - e ciò è squisitamente logico – offrirà altre occasioni di equivoco. Poco, pochissimo in essa è stato sacrificato alle predilezioni tradizionali del teatro lirico; ma quel poco sarà già sufficiente a determinare un’inesatta valutazione della sostanziale novità d’ideali e d’intendimenti.¹⁵⁷

In questa premessa, forse un po’ polemica e atta a contrastare possibili critiche, viene espresso un altro dei fondamenti – potremmo definirlo così – del teatro musicale ghediniano, quello del contrasto tra sostanza e apparenza e di quello tra tradizione del teatro lirico e eversione rispetto ad un canone.

L’analisi serve, altresì, a evidenziare nella dettagliata trama, descritta dal giovane compositore, quanto sia importante nel Re Hassan l’espedito della voce fuori campo, si tratti del tenore che crea l’ambiente notturno dell’Alhambra di Granada all’inizio dell’opera, o il coro di prigionieri che, sul finire del secondo atto, contrappunta il duetto tra Hussein e don Alvaro. Pinelli continua sottolineando come lo spettatore debba

¹⁵⁶ C. Pinelli, *Re Hassan di Giorgio Ghedini, cit.*, p. 9.

¹⁵⁷ C. Pinelli, *Re Hassan, cit.*, p. 10.

giungere non preconetto nell'assistere ad un dramma che abbia l'audacia di proporre delle novità in una tradizione:

Ci si prepari dunque, ad assistere ad una vicenda drammatica talmente ansiosa dei propri sviluppi da non potersi curare del pubblico. [...] L'azione corre via con ritmo incalzante, e bisogna esser pronti ad afferrarla per non restarle indietro. Allo stesso modo la musica. Accenna, evoca, sottolinea rapida e nervosa, e passa oltre. [...] Quando si presenta come "tema" anticipa un atteggiamento con evidenza lampante, o penetra in profondità come uno specillo acuminato.¹⁵⁸

L'ex allievo di Ghedini sottolinea come i soli personaggi di Hassan e Moraima siano condotti musicalmente da temi, mentre per il resto dell'opera prevalga la parola: «la musica si assorbe tutta nella dizione con tale forza di verità da rischiare di passare inosservata»¹⁵⁹. Da porre in rilievo anche come Carlo Pinelli colga l'essenza di Hussein, che fa il suo esordio in scena sbucando dalle ombre del palazzo, consapevole che il padre rifiuterà il tentativo di riconciliazione dell'ambasciatore cristiano, all'alba, poche ore più tardi e che questo porterà alla fine di quel regno da lui agognato, ma mai raggiunto. Tuttavia il padre non riesce a dormire, esattamente come il figlio, ci suggerisce il fratello del librettista: il dissidio generazionale tra i due ci permette di comprendere come la città di Granada, al culmine del suo splendore, sia destinata ad essere sopraffatta dal nemico. Pinelli evidenzia come l'ingresso in scena di Moraima, preoccupata per il consorte, non possa che far condurre all'uscita di Hassan, che non vuole turbare troppo la giovane nuora attraverso il suo alterco con Hussein. La giovanissima sposa è l'unico elemento di dolcezza, amore, freschezza del dramma, sempre offuscato da liti, guerre, intrighi:

Elemento di lirismo tanto più prezioso, quanto meno immediato e diretto. [...] Ed enormemente più forte, più poetico della sua realtà fisica sarà il rimpianto, il ricordo di lei. [...] Si presti tutta l'attenzione al canto [in questa scena], in ogni inflessione, in ogni suo accento [...]. E atmosfera scenica, stati d'animo, umanità e poesia ne balzeranno fuori contemporaneamente.¹⁶⁰

Nella successiva richiesta proposta ad Hassan dall'ambasciatore Fernan Gonzales, c'è –

¹⁵⁸ Idem, *cit.*, p. 11.

¹⁵⁹ Idem, *cit.*, p. 12.

¹⁶⁰ Idem, *cit.* p. 14-15.

afferma il commentatore – «la gagliardia, l’ottimismo di un popolo in ascesa, che con un atto di squisita eleganza, offre ad un nemico non più tanto temuto l’estrema occasione di sottrarsi alla certa sconfitta». Pinelli ci svela un ulteriore particolare del primo quadro del secondo atto: l’alcalde di Alhama, che porta notizie di sventura e che viene frustato e condannato a morte da Hassan, giunge a Granada ferito, portato a braccia da quattro soldati. Il tema del coro «Basta sangue!» rivolto al sovrano impietoso, è proposto dai soli legni, “rabbiosi e impotenti”, secondo la definizione di Pinelli, che aggiunge:

Ecco uno dei tipici casi di differenza d’intensità fra idea e realizzazione. Il tema che sulla carta suggerirebbe l’idea di una sonorità imponente, sentito in teatro par l’ombra di se stesso. [...] Il tener un’idea in un grado di sonorità apparentemente inadeguato non è mai, in Ghedini, né una svista né una preziosità. [...] Quindi, qui come altrove, non si tratta di discutere un problema di strumentazione, ma di penetrare, di gustare una mentalità artistica, basata sull’economia dei mezzi, come prima fonte di contrasto e di tensione.¹⁶¹

L’allievo di Ghedini rimarca come il finale del primo quadro del secondo atto costituisca un’esperienza «da imporsi anche ai più impreparati», rifacendosi, dal punto di vista figurativo, ai paesaggi di Rembrandt. La situazione psicologica del secondo quadro, con Hussein, Moraima e Jàrifa prigionieri nel palazzo di re Ferdinando, disvela emozioni assai diverse nei tre personaggi: la giovane sposa lieta di avere vicino a sé l’amato marito e il bimbo, madre e figlio logorati da tormenti e rivincite personali. Il dialogo della coppia «la più calma e riposante dell’opera» costituisce un pezzo chiuso, ove «il canto [...] guida e organizza, praticamente da solo, la struttura dell’intero brano [...] e delinea in modo indimenticabile il carattere morbido e sensuale di Moraima». Pinelli ci ricorda che quindi Ghedini è capace di lirismo, ma non è un indulgere ai gusti del pubblico. Ben diverso è l’episodio successivo, conclusivo del II atto, ove Hussein è, in qualche modo, vittima, per la sua debolezza, di don Alvaro e Jàrifa. Per Pinelli la scena è «una somma di conquiste ed esperienze, unitaria e potente, densa di elementi tutti essenziali e perfetti» dove lo spagnolo possiede «nel canto tutta la perversa scaltrezza del politico», mentre la regina ripudiata presenta una «voce indurita nell’astio, la voce di un cuore arido e sordo a

¹⁶¹ Idem, *cit.*, p. 17-18.

qualunque motivo di pietà» e i pizzicati, i corni, i legni ripetono la cupa sesta napoletana¹⁶² che ha segnato il loro ingresso in scena. Il momento della sofferta decisione, da parte di Hussein, di consegnare suo figlio, viene sottolineata da nove fatali percussioni di timpani e trilli accentuati degli archi.

Il III atto è ambientato in una natura desolata che rispecchia la condizione di Hassan e del suo regno e, per Pinelli, qui Ghedini ha dovuto superare se stesso per accettare una soluzione così poco spettacolare per un finale d'opera. La musica che accompagna gli ordini degli ufficiali è «scheletrica, a imitazione del lontano cadenzare dei tamburi». Il dialogo che segue, tra Hassan e il figlio, odiato dai suoi connazionali per il tradimento, è più un colloquio con se stesso: le parole “andarsene”, “abdicare” sono sostenute da un accordo maggiore luminoso dei tromboni, quasi a rappresentare «la visione del supremo distacco dalle vane lotte del mondo». La lirica rievocazione di Moraima, nel doloroso ricordo di Hussein, precede la prosaica rapidità delle consegne volte a salvare i soldati ancora in combattimento. L'ultimo tema, intonato da Hassan, non sembra sorgere da lui, ma è «come un ultimo strappo che lo proietta al di fuori del tempo».

A conclusione di questo saggio, Pinelli, in questa sua penetrante e ampia analisi, definisce il linguaggio musicale “non consueto” e “essenziale” e che «specula su valori musicali puri, ma lo fa con maniera sottile, aristocratica, adulta, [...] non rigetta alcuna esperienza, e molte singolarmente ne assimila». Per Pinelli

Re Hassan è la sintesi di un complesso di mezzi già ampiamente provati. Ma sintetizzare vuol dire stringere, sottintendere, procedere più liberi e più spediti. [...] Sintetizzare in arte vuol dire ancora promettere, anticipare il rinnovamento dei mezzi. [...] e imprime [a quest'opera] il suggello della maturità. [...] A voler compiere il cammino a ritroso, [...] si sarà compiuta una non comune conquista: quella d'una personalità artistica di eccezionale levatura, ricca di passato e già impegnata in nuove durissime lotte. [...] ¹⁶³

Certamente questa analisi presenta tratti quasi apologetici, probabilmente resisi necessari, per poter allestire quest'opera – di grandi ambizioni come lo sarà *Le Baccanti* – in contesti

¹⁶² Accordo di triade allo stato di primo rivolto, costruito sul secondo grado abbassato della scala minore, di natura dissonante che necessita di una risoluzione su un accordo di dominante nell'armonia tradizionale.

¹⁶³ C. Pinelli, *cit.* p. 30

più conservatori della Biennale veneziana (La Scala) e al riparo da critiche. In ogni modo essa ci consente di capire bene il *modus operandi* del compositore e il tipo di collaborazione instaurata con il librettista.

Questo il giudizio che accompagna la recensione di Abbiati¹⁶⁴ nel Corriere della Sera del 27 gennaio 1939:

Il maestro Ghedini ha colto nel campo teatrale la sua seconda significativa vittoria. Dopo il successo, due anni or sono, di Maria d'Alessandria al Donizetti di Bergamo, *Re Hassan* offre oggi la riconferma a La Fenice delle superiori qualità di musicista rivelatosi improvvisamente uomo di vigoroso testo, melodista sottile, conduttore armonioso e forte. Veramente La Fenice veneziana può andare orgogliosa di questo battesimo d'arte che il pubblico ha accolto con imponenza di clamorose acclamazioni. Ed ecco i risultati della serata che confermano le nostre eccellenti impressioni. Il primo atto è stato coronato da sette chiamate degli interpreti, di cui due all'autore; il secondo ha registrato undici chiamate dopo i due quadri e l'ultimo atto sette chiamate, sempre con numerose partecipazioni dell'autore, del librettista e dei collaboratori di scena.¹⁶⁵

Può quasi stupirci un tono così elogiativo, tenendo conto delle precauzioni, che, tre anni dopo, suggerisce nel saggio Pinelli per l'ascolto del *Re Hassan*, in previsione della ripresa a La Scala. Ma entriamo nei dettagli della critica:

Dramma storico *Re Hassan*? Sì quanto alla massiccia intelaiatura prospettica e ai cauti riferimenti di nomi, date, fatti politici, che saldano insieme e provocano lo scoppio delle passioni. Ma innanzi tutto dramma umano di caratteri vigorosamente disegnati e ben vivi nella loro universale significazione. Granada è il luogo dell'azione che si svolge nel penultimo decennio del secolo XV. In *re Hassan* si ravvisa la figura storica del sultano Muley Abu l-Hasan, tradito dal figliolo Boaddil che passa al nemico, dopo d'esserne fatto prigioniero, ingannato dal fratello Zaghhal (soppresso nella trama drammatica) che cede Almeria, Bada, Cadice, giovato dagli astuti maneggi diplomatici piuttosto che dalle armi cristiane. Tuttavia il bel libretto di Pinelli – finalmente librettista di presto ingegno teatrale giovanissimo e ricco di calda fantasia poetica – si ricollega solo superficialmente ai fatti salienti di quell'estrema resistenza dei Mori. Gli servono come un utile ma non necessario

¹⁶⁴ Franco Abbiati dopo il diploma al Liceo Musicale di Torino, si perfezionò con Gaetano Cesari in musicologia e fu critico musicale della testata milanese per quarant'anni dal 1934 al 1973. Fondò e diresse il periodico *La Scala* fino alla sua cessazione: molto importante la sua monografia in quattro volumi su Giuseppe Verdi e una Storia della Musica edita da Garzanti, aggiornata nel 1974.

¹⁶⁵ F. Abbiati, *Corriere della Sera*, 27 gennaio 1939.

sfondo del dramma che s'agita e contorce in realtà tutto dentro in famiglia e attorno alla famiglia del re sultano con nozione degli affetti violenta, ma naturale e con definizione degli agenti drammatici scultoree nella sua nudità, commossa nei suoi significati di alta poesia. [...] Gli episodi guerreschi, le tresche politiche, i sommovimenti della folla sono solo la cornice greggia stagliata potentemente intorno a questo fosco dramma familiare. [...] Il protagonista, fiero e taciturno, è delineato con maestria. Ha la statura di una figurazione shakespeariana, anche la sembianza immobile e la sagomatura sobria di un personaggio eschileo macerato nel dolore di uno splendido isolamento. Non minore il risalto scenico di un Hussein, un primitivo fondamentalmente semplice ed istintivo che la cattiva madre riduce al rancore e che la sete di potere fa ribelle, traditore e barattiere delle proprie creature d'amore. Jàrufa sopporta un ruolo secondario e intermedio, però sufficiente per mostrare un cuore di donna abietta, resa vendicativa dalla gelosia e temeraria dalla paura. [...] Moraima domina spiritualmente il dramma, che materialmente la soffoca. È la nota pietosa, il motivo sincero e casto che si solleva dall'ordito tenebroso del dramma. Sboccia in un fremito di pura dedizione e subito si nasconde alla vista degli orrori. [...] È la rosa bianca di Granata, il pegno della salvezza e della pace inutilmente offerta alle anime sconvolte.

Ghedini ha fatto tesoro del primo immortale creatore del melodramma Monteverdi e più dell'ultimo grandissimo Verdi, tenendosi libero da preconcetti di scuola e fanatismi sistematici, alternando forme più o meno chiuse di una vocalità spaziosa, alle drastiche parlate del declamato, bilanciando con equilibrio e discriminazione gli elementi polifonici del palcoscenico, egli ha arguito le strade che meglio conveniva al suo estro signorile e alla sua educazione classicamente austera, l'uno e l'altra schivi di restrizioni pedanti ma anche sdegnosi di varie complicazioni tecniche e formali. Lo stile è intensamente compenetrato con la natura del soggetto, si riconosce per una sua costante fedeltà alle esigenze della caratterizzazione scenica, ottenuta con mezzi espressivi e rigorosamente antiretorici, scarni quanto monosillabi. I punti focali ricorrono in ogni atto, preparati dalla concertazione del dramma individuale che l'orchestra sostiene con ammirevole incisività di disegni, spesso con complessità sapienti di armonie e secchezza di rullanti timbrici o maturati e riflessi dalla paurosa vastità del dramma collettivo, la sconfitta del popolo arabo e le sue immediate ripercussioni, che singhiozza e implora e infuria, scandendo i desolati ritmi sulle bocche del coro angosciato. Stupendo esempio di quella focale stilizzazione, l'opera offre nel primo quadro del II atto, quando l'urlo impressionante della folla sale alla reggia con i gemiti delle madri e dei soldati feriti. Ed è pagina degna del più epico Musorgskij. Un altro esempio non meno imperioso e solenne è nel colloquio tra Hassan e Hussein al III atto. Per la tipizzazione dei personaggi fa testo la scena del turpe e appassionato mercato al quadro II del II atto dove Jàrufa, Hussein e l'ambasciatore inquisitoriale si cercano si respingono, si viluppano con felinità primordiale di istinti, differenziati dal declamato vocale e dalle sottolineature orchestrali. Le idee musicali presentate ad una ad una

nell'agile bagaglio tematico non presentano interesse straordinario. Ma sminuzzate tra tragiche pause di silenzio, con vivacità e varietà di eloquenti ritorni, convergono incessantemente sulle pene martoriate da una pena antica e nuova. E quelle anime scandagliano, indagano, disvelano affiorando di preferenza in un linguaggio largo e asciutto, con proprietà di linguaggio raramente ristagnanti. Si disciolgono poi dallo stretto della materia drammatica sulle spirali della materia lirica. Di questa è accesa il colloquio nell'atto I tra Moraima e Hussein, il duetto dell'atto II e quasi tutto il III, atto dell'inevitabile catarsi. Sono salvi così i diritti della pura cantabilità vocalistica, in cui si riversano le facilità inventive del compositore. Sul quale terreno non cessa di germogliare un canto puro, liricamente ricomposto. Questa partitura ci sembra un modello di intuizione fonica estraniante posta al servizio della espressività drammatica e delle voci che in primo piano la rappresentano. È un modello degno di fare scuola, crediamo.¹⁶⁶

Questo impegnativo giudizio parrebbe preludere a una lunga vita sulle scene per *Re Hassan*, quel che in realtà non avvenne (a parte la ripresa milanese citata, nell'autunno del 1942); l'anno successivo vi fu poi la scrittura per l'atto unico comico *La pulce d'oro* al Carlo Felice. Gli eventi bellici, la richiesta di opere di più facile presa e con soggetti meno cupi, la commissione di brani sinfonici e soprattutto l'impegno per le successive *Baccanti*, contribuirono a limitare la carriera operistica di Ghedini, che pure sembrava tendere a traguardi nuovi e inattesi. *Re Hassan* sigilla dunque tutta una stagione di apprendistato. In effetti, dopo l'esordio comico (riuscito) ne *La pulce d'oro* e le discusse *Baccanti*, Ghedini si dedicherà nel dopoguerra a impegni teatrali di minor respiro, frutto di scritture occasionali e con collaborazioni, altrettanto episodiche, di librettisti di prestigio. Quello che possiamo rimarcare è, come accenna Carlo Pinelli nella sua guida al *Re Hassan*, stampata in piccola tiratura per la ripresa a La Scala del 1942, che Ghedini, con un soggetto a lui congeniale e un librettista a disposizione che sposa in pieno le sue scelte estetiche come Tullio Pinelli, nel clima internazionale ma per addetti al lavoro del teatro musicale contemporaneo della Biennale di Venezia, può permettersi di fare scelte contrarie alla tradizione del melodramma, trascurando l'aspetto *storico* della vicenda e concentrandosi sulle relazioni umane dei personaggi in scena. Una regia attualizzata potrebbe interpretare questo dramma ambientandolo in un futuro distopico, piuttosto che

¹⁶⁶ F. Abbiati, *Correre della Sera*, cit.

in un'altra epoca storica caratterizzata da un tiranno, da una dittatura dove le persone sono in lotta ma non perché appartenenti a religioni o ideologie opposte (con l'esclusione di Moraima che amplifica la suggestione negativa nello spettatore, in quanto dimostra che si può non essere egoisti, traditori, vendicativi, privi di pietà ma tale scelta contraria porta comunque alla morte). Questo scavo psicologico dell'aspetto morale dei personaggi del teatro musicale di Ghedini, tornerà nelle composizioni successive (compresa anche la parentesi comica de *La Pulce d'oro*) e la musica del compositore, oltre all'*asciuttezza* del testo di Tullio Pinelli, contribuiscono alla ricerca di una mancanza di spettacolarità che è già novità per l'Italia del 1939, in un clima prebellico per l'Europa, dove al pubblico non è concesso neppure di identificarsi con gli oppressi, perché l'azione scorre senza tregua, in una cornice orchestrale cupa e buia di tromboni, timpani, tamburi. Assolutamente vera e condivisibile la definizione che dà l'allievo Pinelli della cifra stilistica di Ghedini «egli pensa strumentalmente, non strumentata»¹⁶⁷ e che non costituisce tratto isolato di quest'opera, ma segnerà i lavori drammatici futuri. Questa svolta si riallaccia a quanto detto nell'introduzione e ci consente di verificare nel *Re Hassan* la presenza di un limite che compositore librettista si sono imposti (sintesi testuale, mancanza di spettacolarità) e la concreta realizzazione da parte di Ghedini di un'idea fenomenologica di timbro, materico ma al contempo arricchito di psicologia e generato in modo intuitivo.

¹⁶⁷ Come dire che, a differenza del lavoro tradizionale del compositore, ritmo, melodia, relazioni armoniche vengono tradotte sul pentagramma dal compositore già con un'idea precisa e definitiva di quello che sarà la resa timbrica (l'orchestrazione), fornendo tale specifica qualità un elemento ineludibile *a priori* per caratterizzare ambientazione, personaggi, loro relazioni psicologiche ecc.

1.4 I registri e la lingua dei libretti

Non sarà nostra cura occuparci di aspetti che riguardano storici della lingua italiana, ma la lingua letteraria dei libretti, se da un lato occupa ormai saggi appositi nelle più recenti storie della letteratura italiana, dall'altro, per quanto riguarda il Novecento storico, rimane appannaggio di alcuni musicisti o librettisti indagati abitualmente (Puccini, Giacosa, Illica, D'Annunzio), in quanto figure di statura indiscussa, o di alcuni librettisti-musicisti, che sono stato oggetti di studio per anniversari, ricorrenze (come Alfano, Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola). Sarebbero auspicabili, in tal senso, studi su librettisti come Rossato, Moschino, Lodovici (o su l'attività librettistica di Castelnuovo-Tedesco e Pick-Mangiagalli), per integrare la conoscenza del periodo, mentre, dato il rilievo delle loro figure, troviamo comunque lavori critici su Pirandello, Montale (e anche se appartenente all'800, musicato ancora nel 3° decennio nel 20° secolo) Boito. È chiaro che – come ben definisce il periodo Alice Di Stefano¹⁶⁸ – ci troviamo in quella fase dell'opera, dagli anni '20 ai '60 del secolo scorso, detta di crisi e molto non ci possiamo aspettare. Non siamo nell'epoca di Metastasio, Da Ponte, Goldoni, Romani, Ruffini, Piave, Giacosa e Illica, ma neppure di Cesti, Rinuccini, Busenello o Striggio e per seguire ciò che dice

¹⁶⁸ Alice Di Stefano, “Voli novecenteschi da Casella a Petracchi” in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, atti dell'omonimo incontro di studi svoltosi il 3 e 4 giugno 2003 con la collaborazione del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, di Studi Glottoantropologici e Discipline Musicali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma “La Sapienza”, a cura di M. Tatti, Roma, Bulzoni, 2004, p. 245.

un'esperta, Ilaria Bonomi, «il '900 è – come il '600 – del tutto inesplorato»¹⁶⁹.

Intercorrono oltre vent'anni tra il giovanile e inedito atto unico *Gringoire* di Guido M. Gatti e la prima collaborazione di Ghedini con Tullio Pinelli; soprattutto cambiano i nomi di tutti i librettisti (annoverando le collaborazioni di Giani e Meano) e in Italia, che assapora i venti della seconda guerra mondiale alla prima del *Re Hassan*, non si trova il pubblico a cui avrebbe potuto essere rivolto il primo lavoro teatrale inedito completato nel 1915. La qualità artistica di questi testi non ci è parsa tale da motivare un discorso più analitico per ogni singolo dramma. Mentre un loro confronto d'insieme, a conclusione della prima parte del nostro lavoro, ci pare opportuno. Si deve tener conto che questi quattro libretti sono diversi per soggetto, destinazione, radici letterarie e, soprattutto, opera di mani assai differenti per generazione, concezioni estetiche, modi di concepire il dramma.

Gringoire fu prodotto della penna di un giovane Guido M. Gatti, che ha trama, personaggi ed epiloghi ottocenteschi, ma presenta una lingua assai diversa dai modelli romantici di oltre mezzo secolo prima. Nel dramma, volutamente trasformato in tragedia dal librettista, vi sono personaggi e situazioni comiche. Il lessico è scelto, anche per contestualizzare eventi che si svolgono oltre quattro secoli prima, ma non troviamo gli imperativi tragici¹⁷⁰, l'imperfetto etimologico, le tmesi o i sintagmi antirealistici che hanno caratterizzato il libretto verdiano dell'800, mentre è testimoniato l'uso delle forme arcaiche (*sparvero, saria, chieggio, veggono*). Il linguaggio rimane chiaro, seppur non semplice e soprattutto vanno ricordate le uniche forme strofiche in uso nel teatro musicale di Ghedini: la ballata piccola di Genoveffa nella prima scena e una barzelletta d'ottonari intonata dal protagonista nella scena III. In essa, troviamo voci come *verziere*, ben testimoniato in Carducci e in Pascoli e comunque proprio di un registro lirico.

Il secondo dramma non rappresentato, *l'Intrusa*, di pochi anni successivo, sembra tener

¹⁶⁹ I. Bonomi – E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, con i contr. di V. Gaffuri e S. Saino, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 9.

¹⁷⁰ Silvia D'Anzelmo, *La lingua del melodramma*, quinteparallele.net/2017/Verdi.

conto di istanze espressioniste tedesche coeve e risulta assai lontano da *Gringoire*: la sua asciuttezza e ripetitività ossessiva ricordano piuttosto i testi del *Monodram Erwartung* della psicologa Marie Pappenheim (neppure trentenne all'epoca della stesura dell'atto unico musicato da Schönberg) o l'allucinata discesa all'inferno dell'*Orpheus und Euridyke* del pittore Oskar Kokoshka, posto in musica da Ernst Křenek. Anche questi lavori in lingua tedesca dovettero attendere per essere rappresentati: *Erwartung* quindici anni dal 1909 al 1924 (e comunque a Praga, che ormai, dopo la guerra, non apparteneva più allo stesso stato asburgico) e *Orpheus und Euridyke* tre anni, dal 1923 al 1926, anche se la versione teatrale di Kokoshka risaliva al 1919.

La comunicazione dei sei attori in scena è vana, il loro dialogo frammentato non serve a togliere dubbi o a creare certezze: l'unico personaggio che ottiene qualcosa è la morte, che non compare e miete due vittime che non appaiono in scena. Oggi potremmo parlare di thriller psicologico, ai confini tra realtà e incubo, ove l'azione si svolge di sera e culmina con due morti proprio a mezzanotte. Gianì, autore del libretto, quasi un po' anticipatore di Giuseppe Bottai (ministro dell'Educazione Nazionale dal 1936 al 1943) in quest'ortografia ottocentesca della lingua, predilige nella morfosintassi le forme del verbo avere prive di h e con accento grave (v'à), ma al di là di ciò, permane una totale attualità nella disperazione nei contenuti del testo, in cui chi deve comparire non giunge e chi non è visibile, agisce indisturbato; dove vi è chi è affetto da cecità e percepisce ciò che gli altri non odono e vi sono due figure malate (madre e figlio) destinate (questo è un elemento tradizionalmente tragico) a vittime sacrificali. Vanno sottolineati l'uso di *uscio* (oggi di uso solo regionale, prevalentemente toscano) come sinonimo di porta, *fante* al posto di fantesca, *serva*, *anelava* nell'accezione arcaica di respirava a fatica, *essere d'accosto* con significato di avvicinarsi e l'arcaico *parea*.

Con *Maria d'Alessandria* torniamo non al cliché della tradizione operistica italiana ma almeno al dramma di ambientazione storica, con una redenzione della protagonista non così scontata. Qui il lavoro di Meano, anche per la dimensione del libretto (e del numero di personaggi) presenta elementi di maggiore caratterizzazione lessicale: all'inizio, a Faro di Alessandria, l'aguzzino Bebro (anch'esso uno schiavo) non esita a chiamare gli schiavi

di cui è responsabile «cani tignosi, vermi infingardi» e l'uso della tavolozza timbrica del lessico si amplia nelle imprecazioni, proprie di un mondo infimo sul piano morale e materiale e di questo personaggio, che vuol suscitare un sorriso nel pubblico, in una dimensione di corruzione e miseria. «Tua madre era una pecora e tuo padre un cammello» rivolge Bebro al parigrado Euno, distratto dal canto di Maria. Di ben altro lessico è Dimo, il navarca che è sarcastico con il custode del faro, quando lo mette in guardia da Maria: «per non udir cantare le sirene / mi chiuderò le orecchie con la cera», ricordando Odisseo. Anche il lessico della protagonista non è proprio del trivio che frequenta, almeno quando non è invasata dalla sua costante inquietudine; in queste parole vi è solo la mania di partire: «le vele gonfie, / gli alberi tesi al cielo, / la prora contro il sole: e andare, andare, / col vento tra i capelli, / verso le città nuove, / le genti sconosciute, / il mondo...». In questo finale d'atto primo, vi è un ulteriore elemento, assai importante nell'opera, quello religioso, assai caro a Ghedini, che già si era cimentato in tanta polifonia a cappella e con orchestra, tratta dalla liturgia, da s. Francesco e Jacopone; in particolare il coro di pellegrini che si accinge a salpare, intonando un canto di lode («lodate il Signore sui mari») e l'apparire in scena di padre e figlio che rievocano il sacrificio di Isacco con la loro storia («io sono il padre/ che [...] / puntò l'arma / contro il suo petto, / ma si interpose fra noi / non l'arcangelo tuo, ma tu, tu stesso, / o Gesù mi apparisti»). All'infatuazione di Dimo per la protagonista, che propone un'altra meta a Maria, rispetto a quella dei pellegrini che sulla sua nave sono diretti in terra santa («...navigheremo ancora / dietro ai tuoi sogni»), segue la tristezza degli schiavi del porto di Alessandria che percepiscono di perdere l'unico conforto alla loro condizione di prigionia («Che sarà senza di te, [...] o porto felice in mezzo alla burrasca?») e soprattutto la narrazione del padre che viene fermato da Cristo mentre tentava di uccidere il figlio in uno dei suoi frequenti accessi di violenza («il padre / che in un impeto d'ira levò l'arma / sul figlio»). Il coro dei penitenti, riconoscendo in Maria il Male per i credenti, si rivolge a Dio con un arcaico *aita!*. Nel primo quadro del secondo atto, quando la nave non prosegue e Dimo confessa ai penitenti di aver imbarcato anche Maria, non esita a definirla «un demone / L'incontrai nella notte, accanto al mare.», come già i pellegrini l'avevano definita, in chiusura d'atto primo, il *Mal nemico*: la suggestiva semplicità di questi vocaboli, testimoniano come siano d'uso

comune e a tutti chiari, nel loro significato potentemente negativo. L'entrata in scena della protagonista prelude all'arresto del padre, l'unico sordo alla seduzione di Maria («infamia su di te, femmina»), insieme all'impotente diacono Silverio («pregheremo / per non udirla e non vederla più»). Nel secondo quadro, le parole della peccatrice sono di scherno per il sentimento che prova per lei il figlio: «io non amo [...] / chi ha il pianto nella gola / come te». Mentre sono di scuotimento per l'equipaggio e il navarca per muovere l'imbarcazione verso Bisanzio, meta da lei arbitrariamente prescelta: «desta la nave, scuoti / la ciurma. I rematori / ai remi, il timoniere / alla barra!». Il lessico, come già al porto di Faro è marinairesco, come sarà in *Billy Budd*, altra pagina teatrale navale, ambientazione apprezzata da Ghedini anche in campo sinfonico. Quando il padre viene liberato dalla cieca, Maria gli si rivolge con: «Ma perché / mi guati?», con una sfumatura arcaica e letteraria. Il finale del II atto con la burrasca che porterà al naufragio e l'uccisione accidentale del figlio da parte del padre, riserva una già sufficiente dose di eventi sconvolgenti, tali da non essere sottolineati con ulteriore crudezza nel lessico. Solo la protagonista, dopo la morte del figlio, sembra desiderare l'espiazione con «Signore, benedetta / la tua burrasca! [...] Apri gli abissi! / Compì la tua giustizia». Il III atto ci porta in un'altra dimensione, siamo in un luogo che possiede poco di umano, ove non v'è più che la redenzione per Maria e i contrasti sono scomparsi anche nel lessico: i pastori sono al colmo della felicità nella loro semplicità dell'essere al servizio dell'eremita Zosimo e Maria ha tramutato la sua follia, non essendosi separata dai resti del figlio, volgandola a servizio di Dio e alla penitenza dei suoi peccati. Il coro finale delle voci celesti ribadisce con serena giustizia, quale sarà il destino della redenta: «consumerai nel deserto / i tuoi giorni e le tue notti: / e la vita ti parrà eterna. / Per il tuo sonno, le pietre, / per la tua fame, la polvere, / per la tua sete, il fuoco». La conclusione del dramma, per quanto di tono più serafico – è il cielo a dare il giudizio alla protagonista – risulta, nelle parole, non meno teatrale delle vorticose vicende che caratterizzano i primi due atti.

Anche *Re Hassan* è soggetto storico, dove l'intrigo politico si annoda con quello familiare: negli efficaci (e sintetici) versi del giovane drammaturgo Pinelli, notiamo l'italianizzazione della città andalusa, propria del melodramma italiano e non solo

dell'epoca fascista, *Granata*, ma soprattutto la tipizzazione dei due personaggi principali (e antagonisti), Hassan e Hussein, padre e figlio, delineata da espressioni come «ti aggiri di notte», «una pena c'insegue», «notte d'angoscia», «mi ha tormentato il pensiero», che ben illustrano il clima che si respira nell'Alhambra, nello scontro generazionale tra i due. Anche l'amorevole Moraima rincara il concetto dei mali che affliggono lo sposo, con «ancora / questo funesto odio! questa passione torbida / che ti travaglia». Ben altra atmosfera pervade le parole di Moraima, quando, giovane madre e principessa, vive la natura andalusa e l'amore per lo sposo, anche durante la prigionia: «il leggero vento di primavera / è passato in silenzio / sui giardini addormentati, / ed ha colto il profumo / delle rose che a grappoli, / sbocciano tra le mura di Granata». La violenza contraddistingue sempre il re protagonista, nel dialogo con la moglie ripudiata («il tuo orgoglio, / la tua sete di potere ti fan parlare. / Esci!»), con l'alcalde (qui definito con un arcaismo *àlcade*) di Alhama, ingiustamente da lui condannato («quale pietà per chi torna / vinto al suo re?»), con gli abitanti di Granada stanchi di guerra («degnata di cadere, allora, / è la vostra città, [...] se le stragi [...] / fanno tremare i vostri cuori infiacchiti») che è scoppiata per la tracotanza dimostrata da Hassan all'ambasciatore Fernan Gonzales («ma non nella pace / si acquista la gloria»). Anche Jàrifa si esprime sempre con un registro di costante vendetta («la nostra gente serviamo / servendo le passioni nostre») e don Alvaro è astutamente mellifluo a far leva su Hussein nel desiderio di diventare re, persuadendolo a lasciargli il figlio in ostaggio («tieni dunque per te tuo figlio [...] / e rinuncia allora / al regno dei Mori»). Il principe rappresenta la vera chiave del dramma ed è caratterizzato da una costante debole incertezza, ora fomentata dalla madre, ora dal desiderio del regno («con quale animo regni? / Il tuo cuore è vecchio»), negato dal padre, che lo porta a calpestare i sentimenti vissuti dall'unico personaggio che lo ama, Moraima («qualcosa trema nell'aria / anche in fondo al mio cuore»). Nella sua indecisione, Hussein sa anche concedersi un raro momento di lirismo appassionato con la sposa, durante la prigionia («i tuoi occhi brillano / come la rugiada del mattino»). I personaggi in scena sono di numero minore rispetto a *Maria d'Alessandria* e collocati in ambienti assai meno diversi tra loro: ciò consente una maggiore introspezione dei loro caratteri e sentimenti, ma rende più monocorde il loro esprimersi. Non ci sono né schiavi né pellegrini, ma tutti personaggi di

rango in *Re Hassan*: re, principe, prima regina, ufficiali, ambasciatori, cortigiani; di qui il prevalere di uno stile che, anche quando violento, non trascende al turpiloquio o al triviale. Nell'esordio del III atto, quando ormai tutto è deciso e le passioni dei protagonisti sono già esplose (nel frattempo è già morta Moraima di crepacuore), prevale un gergo militare, atto a far manovrare l'esercito arabo e a risparmiare delle vite umane, oltre al tono di disperazione che caratterizza padre e figlio. Nella prima versione (quella destinata a La Fenice del 1939) possiamo assistere ad un dialogo in cui l'ufficiale anziano risulta assai qualunquista nei confronti delle sorti dei propri soldati, ad Hassan che, sul punto di abdicare, apprende la sorte di tutti o quasi i suoi migliori comandanti, alla nostalgica commemorazione di Moraima, durante l'ultimo dialogo di Hussein con il padre: «dolce, casta, bella come una rosa». Lo sposo, ormai vedovo, si pente che «troppo sovente / non l'ho cercata, / e, tacita, allora svaniva, / la sua pena chiusa in fondo al cuore». Tutto lo stupore della sua morte è confermato nelle parole «mi pareva naturale che fosse viva, / com'è naturale / che ci sia il sole». Anche l'espressione con cui Hassan decide di porre fine alla sua vita è forte, atavica: «chiudo il passato / con la mia tomba sepolcrale». E l'ultima sua battuta – «lontano dagli uomini» - è pronunciata ben prima del suo allontanarsi in solitaria verso la morte.

CONCLUSIONE I PARTE

Se da un lato, già da quando Ghedini si accingeva a comporre lavori teatrali non rappresentati nella sua giovinezza, abbiamo assistito ad una corrente di rinnovamento nel campo del melodramma e della musica vocale italiani, sia sotto il profilo testuale, sia dal punto di vista dell'appropriarsi da parte dei compositori emergenti di nuovi mezzi musicali, dobbiamo segnalare all'interno di quest'indagine, in buona parte ancora da percorrere, che gli elementi, su cui poggia la novità del teatro musicale del compositore piemontese, non sono gli stessi di quelli dei musicisti che lo hanno preceduto. Pur rifacendosi anch'egli alla monodia di sapore modale, non è un rappresentante del movimento ceciliano, pur avvalendosi del recupero perpetrato da Casella, Respighi, Malipiero, Pizzetti della musica italiana dei secoli XVI-XVII, non addiuviene agli stessi risultati, anche perché la fruizione dello stesso materiale porta ad esiti diversi.

Probabilmente è anche ingiusto un confronto con questi illustri predecessori per Ghedini: Respighi fu il primo italiano ad incontrare una notorietà nel genere sinfonico dopo oltre un secolo; Casella era dotato di una vasta cultura internazionale (non solo musicale) e fu il primo italiano a Parigi, all'inizio del secolo XX, a conoscere direttamente le novità musicali e chi le aveva composte; Malipiero, forte anch'egli di una formazione non italiana (Berlino, Vienna e Parigi) ebbe la capacità, nell'arco di una biografia durata oltre

novant'anni e pur mantenendo un'autonomia di linguaggio rispetto alle scuole, di sapere attingere da coloro che, come Maderna e Nono, erano nati anche oltre quarant'anni dopo. Il compositore veneziano, in effetti, anche per la perfetta conoscenza di Monteverdi (assai stimato anche da Ghedini) potrebbe, per certi aspetti, avere dei punti di contatto, nell'approccio, se non negli esiti, con il nostro compositore. Ma è totalmente diversa la partecipazione alla vita del mondo musicale nei due: Malipiero, fin dai vent'anni, fu in contatto con Ravel, Casella raggiungendo nel campo del quartetto per archi una rilevanza pari a quella di Bartók e Šostakovič. I suoi contatti gli permisero di avvicinare musicisti come Stravinskij, Hindemith, Bloch, Ives, e, oltre ai già citati più giovani compositori italiani, anche Dallapiccola e Berio. Dunque, pur artisticamente isolato, seppe coltivare e mantenere ampi contatti, a differenza di Ghedini. Pizzetti ebbe la strada spianata a soli venticinque anni per aver vinto il concorso della rivista *Tirso* relativo alle musiche di scena della tragedia dannunziana *La nave*. L'influenza del poeta pescarese si manifestò durante buona parte della sua carriera artistica e, pur essendo Pizzetti, come Ghedini, un fautore della polifonia rinascimentale, le conseguenze ebbero portata assai più ampia. Possiamo affermare che il suo antiverismo, una certa sua vicinanza a Wagner, all'impressionismo o a Richard Strauss (tutti elementi che ritroviamo in Ghedini, almeno nelle sue fasi produttive degli esordi) non aumentarono i consensi del pubblico italiano, ma poté vantare allievi del livello di Castelnuovo-Tedesco, Mortari, Farina, Gavazzeni, Rota, Donatoni.

Il mondo di Ghedini è più grigio, più ristretto, più provinciale, ma una sua poetica autonoma – spesso negata dai più con l'accusa di eclettismo – comincia a prendere piede negli anni conclusivi del periodo preso finora in esame. Il mondo del compositore, che si limitava alla città di Torino, ha enumerato tuttavia delle eccellenze che hanno segnato la giovinezza del compositore: Gozzano, gli editori fratelli Bocca, Giani (un personaggio in grado di entrare in polemica con Croce e D'Annunzio), l'industriale Gualino, Gatti, non solo come critico, ma anche come amministratore delegato della casa cinematografica Lux film, che aveva ancora sede nel capoluogo piemontese. Prima di conoscere Missiroli e Gavazzeni, per il debutto di *Maria d'Alessandria*, grazie all'interessamento del direttore d'orchestra Gui, Ghedini entrò in contatto con i gestori di casa Ricordi, Clausetti e

Valcarengi. Se *Maria d'Alessandria* consentì all'autore di attingere dalle sue capacità di contrappuntista e compositore di musica sacra (nelle parti di intonazione religiosa), al di là di un certo decadentismo e dannunzianesimo, *Re Hassan* vide la lettura antimilitarista e antitirannica del dramma da parte dell'antifascista Pinelli, alla vigilia del secondo conflitto mondiale, in piena dittatura, successivamente ad alcune sanguinose conquiste coloniali. In effetti, proprio l'essere maestro di Composizione del fratello Carlo, che gli rimase amico fino alla morte, diede l'opportunità a Ghedini di cominciare la collaborazione – duratura e fruttuosa – con l'allora avvocato Tullio, che diventerà, nel decennio successivo, tra i maggiori sceneggiatori di Cinecittà. Entrambi i drammi musicali prevedono l'uso di voci fuori campo (la protagonista nella I scena nel porto di Faro in *Maria* e il tenore dei giardini dell'Alhambra in *Re Hassan*, a cui si aggiungono i cori dei prigionieri arabi durante il duetto d'amore tra Hussein e Moraima nella II scena del II atto). Questa seconda produzione farà entrare in contatto il compositore piemontese con il giovane sovrintendente de La Fenice, il collega Petrassi, rendendolo più esigente, rispetto al passato, nella richiesta, all'interno del cast, di interpreti desiderati e affidabili. Abbiamo parlato, con il confronto della citazione dalla *Poétique* di Stravinskij, della ricerca del limite da parte di Ghedini, che risulta pericolosamente eclettica secondo Salvetti a causa del «suo perenne rinnovarsi degli stili e delle forme» e poiché «poco contano le posizioni di partenza e contano molto le occasioni»¹⁷¹. Ma questa ricerca, forse vana, talvolta più o meno riuscita, costituirà anch'essa una spinta e una costante del teatro musicale del musicista. Nelle parti successive, vedremo come la poetica di Ghedini continuerà a farsi strada, pur tra gli ostacoli dei suoi frequenti cambiamenti di linguaggio musicale e dell'occasionalità della sua produzione teatrale.

¹⁷¹ Guido Salvetti, "L'antipoetica di G. F. Ghedini", *cit.*, p. 401-402.

II PARTE: GLI ANNI DELLA MATURITÀ

INTRODUZIONE

Il segmento di tempo che riguarda la seconda parte dell'attività teatrale musicale di Ghedini, comprende gli anni dal 1940 al 1956, un arco di tempo meno ampio di quello che caratterizzava la prima fase (1915-1939), in cui sono contenuti due atti unici non rappresentati, appartenenti ad un periodo giovanile che possiamo senz'altro definire di apprendistato (1915-1921). Il musicista non giunse giovane all'esordio con il repertorio melodrammatico (45 anni), ma la stessa sorte toccò ai compositori della cosiddetta "generazione dell'80", di lui ben più noti.

Da quel 1937, data della prima di *Maria d'Alessandria*, si succedettero quattro scritte operistiche più o meno di seguito per il compositore di Cuneo: se *Le Baccanti*, l'ultima fra queste, vide il debutto solo 8 anni dopo la prima de *La pulce d'oro* (con un ritardo di cinque anni dalla fine della sua stesura), le cause furono essenzialmente generate dal conflitto mondiale, dalla guerra civile che caratterizzava l'Italia settentrionale, dalle trasformazioni che segnarono il nostro paese, il quale dalla dittatura fascista e dalla monarchia, giunse, dopo una lotta contro l'occupazione nazista e il governo repubblicano, alla liberazione, alla forma repubblicana democratica, alla costituzione. La consapevolezza dei propri mezzi, in questo arco di tempo che parte dalla seconda guerra mondiale, per Ghedini è maggiore che nel periodo precedente, in virtù del raggiungimento di mete ambite: proprio durante il conflitto, comporrà i brani orchestrali di maggior rilievo della sua carriera (*Architetture* per orchestra 1940, i *Sette Ricercari* per v.no, v.llo e pf.

1943, il *Concerto spirituale* dello stesso anno, il *Concerto dell'Albatro* 1945) e diverrà docente di Composizione (e in seguito direttore) del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, entrando in contatto, più che nella amata Torino, con i maggiori esecutori, compositori, impresari, direttori artistici ed editoriali del panorama italiano. Nel cambiare collaboratori per la stesura dei libretti, Ghedini si confronterà con testi fantastici, mitici, vicini a climi culturali anglosassoni, cupi, ironici, o fiabeschi allargando quello che era anche il proprio orizzonte poetico e di mezzi espressivi.

In questo passaggio di fase è suo partner artistico ancora il fidatissimo e giovane Tullio Pinelli, conterraneo e amico di famiglia. Ma già prima ancora del lento e faticoso debutto della tragedia tratta da Euripide (loro ultima collaborazione), lo sceneggiatore torinese si stabilirà definitivamente a Cinecittà, ove per circa mezzo secolo, grazie alla sua longevità, contribuirà alla storia del cinema italiano, collaborando con Soldati, Lattuada, Rossellini, Germi, Fellini, Pietrangeli, Bolognini, de Sica, Monicelli, Loy, solo per citare i registi più noti (Pabst tra gli stranieri), e formerà con Flaiano, Suso Cecchi d'Amico, Sonego, Guerra un quintetto di sceneggiatori che, al di là della professionalità, ha esportato la creatività italiana nel mondo e tradotto in arte il costume del paese nel dopoguerra.

Dopo l'ambizioso progetto de *Le Baccanti*, in cui profonderà molte energie poco ripagato dagli esiti, Ghedini si orienterà su atti unici (*Lord Inferno* inizialmente pensato solo per essere mandato in onda come radiodramma), come già nel precedente comico della *Pulce d'oro*, avvalendosi della collaborazione del futuro premio Nobel Quasimodo o di Franco Antonicelli, editore e direttore editoriale, esponente politico di rilievo dell'immediato dopoguerra, conduttore radiofonico e autori di testi per la neonata televisione.

Se nei lavori non rappresentati, facevamo fatica a dimostrare ciò che avrebbe dovuto costituire elemento di continuità nella poetica del compositore, la guerra, i cambiamenti sociali e politici, certamente non hanno giovato a dar continuità alla sua isolata cifra stilistica che affondava le radici nel primo barocco italiano e che si esprimeva attraverso la sua magistrale perizia nel trattamento timbrico dell'orchestra, ma che doveva tener conto di troppe variabili per riscuotere la simultanea affermazione sicura del pubblico e della critica in ambito melodrammatico. Alcune tendenze vengono certamente confermate: già nel *Re Hassan*, l'ambientazione storica del soggetto (tratto da un libro

per l'infanzia) era stata trascurata per dare seguito ad un libretto antitirannico e antimilitarista (alla vigilia dello scoppio della seconda guerra mondiale), in cui i dissidi familiari e i personaggi sbilanciati dal proprio desiderio di vendetta, di rancore, di cupo pessimismo, di perfida cortesia interessata, di violenza surclassano i pochi momenti di tenerezza e altruismo, dando origine ad una partitura asciutta, livida, aspra. La *Pulce d'oro* potrebbe scivolare facilmente nel licenzioso e nell'equivoco, ma preferisce mostrarci i personaggi nei loro vizi o nei loro desideri, con un intento gnomico e un pizzico di elemento fantastico. *L'ipocrita felice* potrebbe essere solo dotato di humour inglese, con uno stravinskiano sottofondo musicale di finto Settecento, ma, grazie all'elemento irrazionale e all'innamoramento generato dal nano Cupido, è in grado di creare una perfetta quanto inverosimile metamorfosi nel protagonista annoiato dalla sua inutile routine di vizi. *Billy Budd* è un dramma *a togliere* dove il protagonista, balbuziente e troppo bello per un marinaio (che tuttavia sa cantare e uccidere senza colpa né premeditazione), sembra ridurre al silenzio anche l'orchestra e gli altri personaggi e dove è il corifeo recitante, un ufficiale che rievoca gli eventi accaduti sulla *Indomitable*, a narrare le vicende, quasi come un ἄγγελος di tragedia greca. Il *babe* Billy è una vittima predestinata, come ne *Le Baccanti* l'empio giovane re Penteo che non sa riconoscere il nuovo dio Dioniso nel non-greco che ha di fronte. Le implicazioni di questi libretti vanno molto al di là della loro destinazione ad una prima alla Scala o ad una Biennale di Venezia e, come già successo in melodrammi inediti di Ghedini, esulano da una tradizione di fonti letterarie italiane dell'opera: il testo di Euripide è ben noto, ma non musicato da operisti italiani, né nel '900. La tragedia non manca di proporre altri contrasti generazionali (il vecchio Cadmo e il giovane Penteo), o istituzionali (la religione e lo stato), e presenta un dio (Dioniso) che, non dimostrando né pietà, né saggezza, può anche decidere di donare vita agli uomini solo allo scopo di somministrare loro sofferenza (Agave, Cadmo). Certamente anche il wildiano Beerbohm non è nelle corde del pubblico italiano dell'immediato secondo dopoguerra, come il *Billy Budd* avrà grande successo in tutto il mondo con Britten due anni dopo la versione di Quasimodo: versione, quest'ultima, che, ancor oggi, stenta a farsi strada per la sua natura di oratorio, più recitato che cantato. Tutte queste situazioni possono essere lette come una sfida accettata da parte di Ghedini,

almeno limitatamente al repertorio teatrale, ad un'età in cui avrebbe potuto limitarsi a cercare conferme nel genere strumentale. L'atto unico, di cui ci occuperemo a breve, è l'unico a rientrare in una tradizione vicina alla novella, grottesco e dal sapore di fiaba, con dei riferimenti a Boccaccio, Machiavelli e perfino a Goethe. Nelle pagine successive, perseguiremo, attraverso la lettura dell'epistolario e della critica coeva, oltre che con la disamina dei testi, nella ricerca di costanti riguardanti la poetica dell'occasione, del teatro morale e del pluralismo linguistico, di quel suo teatro mentale, assoluto da ogni legame extramusicale, che proprio in questa fase prenderà piede in modo sicuro.

II.1 Il debutto comico di Ghedini: la fiaba grottesca *La pulce d'oro*

Questo atto unico, sembra discostarsi apparentemente da una crescita personale nella drammaturgia ghediniana. Risente della rapidità di stesura e della distanza di contenuti dai soggetti che lo precedono o lo seguono nel teatro musicale del compositore. *Maria d'Alessandria* era caratterizzata dai contrasti morali, ancora legata al teatro musicale di Pizzetti e D'Annunzio, pur con una nuova connotazione di sensualità e spiritualità; *Re Hassan* descriveva un mondo in dissoluzione, vicino più al reale contemporaneo che alla finzione scenica, con un linguaggio divenuto, nel frattempo, personale. *La pulce d'oro* avrebbe potuto rappresentare una battuta d'arresto di questo iter artistico, votata a esigenze di necessità rappresentativa e di gusto farsesco.

È un lavoro interlocutorio, reso necessario per completare, con altri due titoli, uno spettacolo nell'inverno del 1940, in un teatro di tradizione come il Carlo Felice di Genova ma non di avanguardia come La Fenice di Venezia per la Biennale o il Teatro delle Novità di Bergamo, né così in auge come La Scala di Milano, l'Opera di Roma, o il s. Carlo di Napoli. Quindi, nelle pagine seguenti, proveremo a verificare, se, in realtà, il partenariato tra Ghedini e Pinelli, fosse in grado di soddisfare alle richieste di un pubblico più vasto, senza rinunciare alla propria poetica che abbiamo definito d'occasione e anti-illusionista, anche in questa operina grottesca e realista, dove prevale, cionondimeno, la fiaba con intenti morali e dove la beffa e l'inganno possono portare al ribaltamento dei valori. Soprattutto constateremo, se la forzatura di un atto unico, di un linguaggio certo non aulico, di personaggi concreti e caratterizzati da una condotta eticamente ondivaga (per

questo più credibili e apprezzati dal pubblico), porteranno a rinunciare a quella concezione contraria all'illusione, che caratterizza il procedere del musicista nel teatro musicale, vicino alla musica dei secoli passati, appunto perché musica più vincolata rispetto a quella prodotta nel XX secolo.

II.1.1 La mancata collaborazione tra Pinelli e Ghedini per un progetto di ambiente piemontese

La seconda collaborazione tra Ghedini e Pinelli risale al secondo semestre del 1939 e al trasferimento del musicista piemontese dalla cattedra di Composizione del Conservatorio "G. Verdi" di Torino a quella dell'"A. Boito" di Parma. Il successivo incarico di Ghedini nel capoluogo lombardo dal 1941, presso il Conservatorio "G. Verdi", sarà fonte di incarichi prestigiosi, contatti con musicisti e docenti di respiro internazionale, ma anche di apprensioni per un pubblico (quello della Scala) che era esigente e richiedeva dalle *prime* qualche novità comunque conforme ai propri gusti, e, infine, di ambasce, nei primi anni di incarico, dovute alla difficoltà dei trasporti durante gli ultimi due anni e mezzo di guerra e ai disagi della vita da sfollato.

Il debutto de *La pulce d'oro* ebbe luogo al teatro Carlo Felice di Genova, insieme al testo di Giani – ben noto a Ghedini, *L'intrusa*, musicata da Guido Pannain – dal momento che ambedue i lavori erano atti unici; esclusivamente dalla cronaca musicale delle testate giornalistiche locali di quel tempo, la rappresentazione fu completata dallo *Zanetto* di Mascagni, la cui prima rappresentazione risaliva a oltre quarant'anni prima (1896).

È il 15 febbraio del 1940 e anche in Italia si respirano venti di guerra, scoppiata ormai da oltre cinque mesi per molti paesi europei. Forse per questo, si scelse per lo stesso spettacolo un dramma psichico, con un'inquietante misteriosa non-presenza, la Morte, e un atto quasi farsesco, popolare, grottesco al limite del cinismo. Fino a questa età matura (47 anni) non troviamo nel compositore piemontese pagine dedicate all'elemento comico: questa è la prima, mentre erano prevalsi testi di intonazione religiosa, mistica, tragica, storica.

Vale la pena ricordare che Pinelli e Ghedini avrebbero dovuto collaborare ad un più ampio progetto di cui si fa menzione in una lettera indirizzata da quest'ultimo al fratello e allievo

Carlo Pinelli, datata 28 agosto 1938 e spedita dal soggiorno estivo di Bellaria. In questa lettera, Ghedini cita un altro rapporto epistolare ricevuto da Tullio Pinelli, in cui si parla di una pièce storica di ambientazione settecentesca, con qualche scena quasi *gotica* come quella del bacio del *Brulôt*, di chiara ascendenza rituale piemontese, in cui il protagonista, baciando la Dama presente tra i convitati, trova in realtà la Morte. Tra virgolette le parole di Tullio Pinelli, riportate nella lettera da Ghedini:

«Tu sai che Camillo Franco ci ha messo a disposizione la scena del Brulôt cioè del bacio circolante tra convitati alla luce del pasticcio ardente: di per sé, questa era solo una scena coloristica, e come tale un po' pericolosa. Ora ho pensato che il nostro Barone dopo il lungo vagabondaggio di cui la penultima tappa sarà nel convento, giunga all'ultimo e al più vecchio dei suoi castelli, sul far della notte: grandi sale nella penombra, un po' scrostate, un po' diroccate, il personale del castello tutto invecchiato, il Barone che stenta a riconoscere i luoghi e le persone, così mutati dal tempo, e ritirata in una sala del castello, finalmente, la Dama. Il Barone per festeggiare l'incontro ordina un convito: ed è quasi un banchetto di spettri, in cui la gaiezza è un po' stanca e vecchiotta, in cui si sente qualcosa di misterioso, e al banchetto compare, solennemente, la Dama. Hai già capito come va a finire: si spengono le luci, entra il Brulôt rossiccio, il bacio circola, viene la volta del Barone, che si alza in piedi, la coppa in mano, brindando al bacio che finalmente dopo tanto errare e dopo aver lasciato dietro a sé tante cose care, darà alla sua vicina. E bacia la Dama, Il Brulôt si spegne di colpo, il Barone ha baciata la Morte...E qui avrai da lavorare tu con la tua sola Musica. Le tenebre piombate sul palcoscenico si squarciano, e compare una campagna avvolta nella calda luce autunnale, intorno al primo castello del Barone: i contadini lasciano a poco a poco il lavoro, per recarsi ai funerali del Barone, che è stato riportato morto alla sua dimora. Un vecchio narrerà ad un ragazzo com'era il Barone quando ha lasciato il castello da giovane, passeranno alla spicciolata, alternando i lavoratori, contadini in abito di fratelli della morte, per i funerali e, il tono sarà quello di una soffusa serenità, in cui la morte è cosa naturale quando il lavoro dei campi, e nessuno se la prende, e tutto è ricordato con una serena malinconia». (...) Non ti dico quale prurito senta in me per questa nuova opera. La singolarità del soggetto, soprattutto l'ambientazione settecentesca mi offrirà il destro di comporre della musica per me stesso inconsueta. E spero di procurare delle sorprese anche a chi mi conosce, ossia di mostrare una faccia diversa da quella che ho mostrato [...]»¹⁷²

Da queste righe trapela che la frustrazione per Ghedini sia stata legata a qualcosa di più di un progetto mancato: permane, negli anni che portano il musicista dalla prima del *Re*

¹⁷² Cfr. S. Parise, *cit.*, p. 131.

Hassan a quella della *Pulce d'oro*, una cocente delusione per qualcosa di irrealizzato, nonostante gli evidenti successi conseguiti, così come quella di vedere un proprio atto unico rappresentato al Carlo Felice – quasi una beffa della sorte – insieme a *L'intrusa*, su un libretto da lui stesso posto in musica e non rappresentato quasi vent'anni prima.

In realtà sembra sereno Ghedini su questo punto: così si esprime a proposito con Carlo Pinelli da Genova il 12 febbraio 1940: «ho visto Pannain e ci siamo fatti molte feste. La sua *Intrusa* ha delle cose buone, del che molto me ne compiaccio, perché tutto può concorrere alla buona riuscita.»¹⁷³. Ma dobbiamo fare un passo indietro per scoprire come ha origine questa seconda collaborazione tra Ghedini e Pinelli. Il 22 aprile dell'anno precedente, in una delle lettere dell'innumerevole carteggio con l'allievo Carlo Pinelli, il compositore scrive:

Ora mi alletterebbe *La pulce d'oro*. Un atto in due scene separate da un intermezzo. Questo inizierebbe dopo la bastonata ad Olimpio. È un'idea venuta a Laura sentendo per radio la bella pièce di Tullio. Intanto non rinuncio all'altra idea: quella di un altro lavoro in tre atti.¹⁷⁴

Dunque, Ghedini non ha ancora rinunciato al lavoro sul *Barone*, con la scena del *Brulôt*, ma, concretamente, va verso una rappresentazione di minori pretese, che, nel 1935, aveva costituito l'esordio teatrale di Tullio Pinelli e la cui ispirazione nasce in casa, direttamente da Laura Negrelli, sua consorte. Ancora da lettera a Carlo Pinelli, apprendiamo, il 17 giugno del 1939, che «*La Pulce* è ormai finita: poche pagine e poi attaccherò lo strumentale»¹⁷⁵. E ciò ci fa capire come la messa in musica dell'atto unico fosse stata rapida da parte di Ghedini. Tanto è vero che, sempre al suo allievo, durante il tradizionale soggiorno estivo di Bellaria, il 29 agosto scrive: «[...] sono stato molto preso da *La Pulce* (ora del tutto terminata)»¹⁷⁶. Nella stessa lettera da Genova del febbraio 1940, indirizzata all'allievo Carlo, di poco precedente la *prima* de *La Pulce*, Ghedini esprime la sua soddisfazione per il lavoro effettuato, durante lo svolgimento delle prove: «[...] la realizzazione orchestrale de la *Pulce* non potrebbe essere più felice. La mia partitura è

¹⁷³ S. Parise, *cit.*, p. 151.

¹⁷⁴ Idem, *cit.*, p. 148.

¹⁷⁵ Idem, *cit.*, *ibidem*.

¹⁷⁶ Idem, *cit.*, p. 149.

una piccola meraviglia e sta divertendo e orchestra e cantanti»¹⁷⁷.

La breve parentesi della cattedra di Composizione al Conservatorio “A. Boito” di Parma, vide Ghedini impegnato nella realizzazione e prima esecuzione di lavori importanti (*Re Hassan* e *La pulce d’oro* per limitarci al teatro musicale), ma anche in alcune prestigiose repliche, come quella di *Maria di Alessandria* al teatro La Scala di Milano nell’aprile del 1939 (successiva ad un’altra nella primavera del ’38 al Comunale di Modena), con la direzione di Mario Rossi ed Emilica Vera nella parte della protagonista¹⁷⁸. Ma gli screzi nati con il direttore del Liceo Musicale “G. Verdi” di Torino, il celebre Franco Alfano, la speranza di un posto vacante di direttore presso il Liceo Musicale “B. Marcello” di Venezia, il tentativo, all’inizio dello scoppio del conflitto per l’Italia, di ritornare a Torino come direttore, a seguito della messa a riposo di Alfano, logorarono molto il compositore, che, pur muovendo a tal scopo amici fidati, non riuscì a ottenere ciò che sognava. Gli eventi bellici, il trasferimento al Conservatorio di Milano, il forzato domicilio a Borgosesia per i continui bombardamenti sul capoluogo piemontese, il decesso (o partenza per la guerra) di alcuni amici saranno gli elementi che caratterizzeranno la stesura dell’ultima fatica tragica nella collaborazione con Tullio Pinelli: *Le Baccanti*.

II.1.2 L’opera comica in un atto nella prima metà del 20° secolo in Italia

Alcuni critici entusiasti alla prima de *La pulce d’oro*, fecero generare per linea diretta l’atto unico dal *Falstaff*¹⁷⁹ per sottolineare una sorta di necessaria continuità nel melodramma italiano di un’opera buffa. Ma nei quarant’anni precedenti *La pulce*, con esclusione del riuscitissimo e rappresentato in tutti i continenti *Gianni Schicchi* pucciniano, rappresentato a New York, insieme al *Tabarro* e *suor Angelica*, il 14 dicembre 1918 su libretto di Giovacchino Forzano, quali esempi comici può vantare l’Italia nel teatro musicale?

Nel 1901, Pietro Mascagni su libretto di Luigi Illica, fece rappresentare *Le maschere* contemporaneamente in sei teatri. Solo la *prima* romana, diretta dal compositore stesso,

¹⁷⁷ Si veda nota 2.

¹⁷⁸ Cfr. lettera del 6 aprile 1939 a Carlo Pinelli, in S. Parise, *cit.*, p. 145.

¹⁷⁹ Cfr. P. Mioli, *L’opera italiana, cit.*, p. 331.

al teatro Costanzi, ebbe successo, almeno nelle repliche. Non così a Milano, Torino, Genova, Venezia e Verona, dove il pubblico si attendeva una conferma della cifra verista del musicista livornese, il quale aveva voluto rifarsi invece alla Commedia dell'Arte, a Rossini, a Cimarosa. Avrebbe dovuto svolgersi un ulteriore debutto a Napoli, che non avvenne per l'indisponibilità del tenore Guglielmi¹⁸⁰. Ma i tempi non erano maturi, in quanto in seguito la *commedia gioiosa e lirica* (come recita il sottotitolo) fu rivalutata, dalla critica e dal pubblico per il suo spirito popolare, la sua freschezza e vitalità¹⁸¹. In tre atti sono anche *Le donne curiose* poste in libretto da Luigi Sugana (Treviso 1857 - Venezia 1904) per Ermanno Wolf-Ferrari (Venezia 1876 - ivi 1948) e tratte da *Le curiose* di Carlo Goldoni. Prima rappresentazione a Monaco al Residenztheater il 27 novembre 1903, prima italiana alla Scala il 16 gennaio 1913. Il compositore veneziano propose al pubblico dell'Hoftheater di Monaco, un'altra commedia in tre atti tratta da Goldoni, su libretto di Giuseppe Pizzolato, solo tre anni dopo, il 19 marzo 1906, riproposta al Lirico di Milano il 2 giugno del 1914: i *Quattro Rusteghi*.

Il primo atto unico, che ha per soggetto qualcosa che si avvicina (non musicalmente, ma nella trama) a *La Pulce d'oro* è *Il segreto di Susanna* (sempre a firma di Wolf-Ferrari) che dopo la consueta *prima* tedesca all'Hoftheater di Monaco, del 4 dicembre 1909, debuttò in Italia al Teatro "Costanzi" per la direzione di Toscanini il 27 settembre del 1911, dopo una prima versione in italiano al Metropolitan di New York, ove riscosse sicuro successo. Su libretto di Enrico Golisciani (Napoli 1848 - ivi 1918), non è tratta da Goldoni, ma vuole ricreare un *intermezzo* settecentesco. La trama è piuttosto evanescente, ma per un atto unico può essere più che sufficiente e, cosa per noi curiosa, si svolge in Piemonte. Gil, baritono, il marito, sospetta di tradimento la moglie Susanna, soprano, perché avverte in lei un odore di fumo. Dopo una serie di gelosie e battibecchi, alla fine si scopre che il segreto di Susanna è un vizio, ma appunto quello del fumo e, ancora, una volta, è Gil a dover ammettere il suo abbaglio.

Del decennio successivo, caratterizzato dal primo conflitto mondiale, abbiamo *La*

¹⁸⁰ Piero Santi, "Il rinnovamento musicale italiano del Novecento" in *Studi Musicali* a. I, n. 1, p. 171.

¹⁸¹ Così Antonio Bossi nella scheda dedicata a *Le maschere* in *L'opera. Repertorio della lirica dal 1597*, Milano, Mondadori, 1977, p. 334.

Rondine di Puccini del 1917, tre atti su libretto di Giuseppe Adami, (Verona 1878 - Milano 1946), senz'altro la prova meno felice del Puccini maturo, originariamente commissionata al musicista lucchese dal Carltheater di Vienna come operetta. Il contratto fu sciolto per i ripensamenti di Puccini e anche a causa dell'entrata in guerra dell'Italia contro l'Austria. Quindi, *La bella addormentata nel bosco* su libretto di Gian Bistolfi del 1922 e *Belfagor* su libretto di Guastalla dell'anno successivo¹⁸², entrambe di Ottorino Respighi, la prima fiaba musicale in tre atti, la seconda commedia lirica in un prologo, due atti e un epilogo. Invece, in atto unico, come *La pulce d'oro*, *Le tre commedie goldoniane* su libretto e musica di Gian Francesco Malipiero (Venezia 1882 - Treviso 1973). Anch'esse, come i lavori di Wolf-Ferrari, ebbero la *prima* in Germania, il 24 novembre 1926 all'Hessisches Landestheater di Darmstadt. I tre atti unici sono *La bottega del caffè*, *Sior Toderò Brontolon*, *Le baruffe chiozzotte*, noti capolavori del drammaturgo veneziano. Le pagine orchestrali, che aprono questi tre atti unici, tengono conto del mutato panorama musicale internazionale, delle avanguardie e di Stravinskij, quello di *Petruška* e del "ballet avec chant" *Pulchinella*, tratto da brani allora attribuiti a Pergolesi¹⁸³. La lingua dei libretti de *Le tre commedie* è l'italiano, a differenza del teatro musicale comico di più ampio respiro di Wof-Ferrari, dove regna il dialetto veneziano. Malipiero utilizza versi tratti da altre commedie goldoniane¹⁸⁴ e, come ha osservato Gianfranco Folena, «è radicalmente veneziano e veneto, ma è uno di quei siori che hanno optato, decisamente, e per sempre, alla lingua»¹⁸⁵.

Del 22 aprile 1925, è la prima rappresentazione del *Diavolo nel campanile*, diretta da Vittorio Gui, che Adriano Lualdi (Larino CB 1875 - Milano 1971) trasse egli stesso dal racconto *The Devil in the Belfry* di Edgar Allan Poe. Tale atto unico rientra nel *grottesco* e ottenne un successo non così scontato da parte della pretenziosa platea de La Scala.

¹⁸² Molto importanti su quest'opera il contributo "Belfagor di Ottorino Respighi e Claudio Guastalla: la vena comica e nazionalistica nel melodramma italiano del primo '900" contenuto in W. Zidarič, *Fonti e influenze italiane per libretti italiani d'opera del '900 e oltre*, Lucca, LMI, 2013, p. 3-28 e le p. 40-43 tratte da F. Arato, *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2007.

¹⁸³ Cfr. Franco Arato, *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2007, p. 25.

¹⁸⁴ Si veda F. Arato, *Lettere in musica cit.*, p. 26.

¹⁸⁵ Gianfranco Folena, "La voce e la scrittura di Malipiero", in *Omaggio a Malipiero*, a cura di M. Messinis, Firenze, Olschki, 1977, p. 111-112.

Eletto deputato fascista, membro della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, insieme a Giuseppe Mulè, Lualdi fu il massimo esponente della musica ufficiale del regime fascista e, per questo, avverso alla nuova Scuola di Vienna e ad ogni modernismo in genere. L'atto unico, già dopo la fine della seconda guerra mondiale, fu definito eterogeno, nel tentativo di Lualdi di parodiare una musica nota all'interno di un libretto già naturalmente caricaturale. A questo scopo, per la ripresa del Maggio Musicale Fiorentino, il compositore molisano nel 1954, trasformò il finale in una parodia della dodecafonia, vista come simbolo di confusione e disordine sociale creata dal diavolo che, disgustato, decide di abbandonare il campanile e la società umana, troppo amorale perfino per lui.

Il 19 febbraio sempre del 1925, vennero messi in scena, questa volta con *prima* a La Fenice, *Gli amanti sposi* di Wolf-Ferrari, tratti sempre da Goldoni (*Il ventaglio*), con una collaborazione librettistica che prevedeva Forzano, Sugana, Golisciani e Pizzolato, mentre all'Opera di Roma debuttò, con la firma del compositore lagunare, *La vedova scaltra*, su libretto di Ghisalberti, sempre dall'omonima commedia goldoniana (1931).

Ancora alla Scala, il 9 febbraio 1929, va ricordata la commedia lirica in un atto *Le preziose ridicole*, su libretto di Arturo Rossato (Vicenza 1882 - Milano 1942) tratta da Molière, musiche di Felice Lattuada (Morimondo MI 1882 - Milano 1962). Madelon, il soprano protagonista femminile, era interpretato dalla celebre Mafalda Favero (Portomaggiore FE 1905 - Milano 1981), allora ventiquattrenne ma già ben nota al pubblico anche per la sua avvenenza e presenza scenica. I personaggi in scena sono otto, un numero di tutto rispetto per un atto unico. Questa è la trama: le due protagoniste, cugine, sono derise da due cavalieri respinti, con l'aiuto dei loro servi travestiti, non solo perché si comportano da *preziose*, ma perché non seguono i saggi consigli del padre-zio Gorgibus, che minaccia di chiuderle in convento. Di questo finale può sorridere solo la serva Marotte, di condizione inferiore, ma più saggia appunto delle adolescenti e avventate protagoniste.

Va osservato, in questo quarantennio di commedia italiana in musica, un netto prevalere di geografie veneziane e ispirazioni goldoniane, in questi pochi esempi che precedono *La pulce d'oro*: perfino i compositori, in larga parte, provengono dalla città lagunare, di tradizione dedita alla commedia, mentre i librettisti sono prevalentemente veneti, quando

non sono i compositori stessi. Si può tuttavia sottolineare che in Malipiero, Goldoni diventa quasi un'atmosfera, un escamotage per caratterizzare *tipi* dai vizi stereotipati. Se in Wolf-Ferrari prevale il manierismo, in Malipiero troviamo invece un melodramma presentato in soluzione di *pastiche* (ma con un gusto un po' intellettualistico), mentre in Lattuada il neo-classicismo recupera proprio quei maestri del genere buffo sopracitati, con uno sguardo al *Matrimonio segreto* di Cimarosa, allora di fresco riallestimento¹⁸⁶. Lualdi, infine, è tradizionalista musicalmente, al di là delle origini letterarie del *Diavolo nel campanile* (Poe), poco in voga in Italia a quel tempo.

Possiamo pertanto concludere che, pur lontana in generale dalla ricercatezza del teatro musicale di Ghedini, la seconda collaborazione tra il musicista e Pinelli non segua gli esempi di questo nuovo corso comico del Novecento italiano.

Riguardo alla commedia teatrale in tre atti di Tullio Pinelli del 1935 sappiamo dal volume di Demetrio Salvi *L'intervista ritrovata*¹⁸⁷ risalente al 1984, che Silvio d'Amico la giudicò molto buona, tanto da presentarla a Sergio Tofano (che la rifiutò) e a Giorgio Venturini, produttore cinematografico e sceneggiatore (1906 - Roma 1984), che, invece, la volle per il Teatro Sperimentale del GUF di Firenze. Venturini pretendeva che l'esordiente Pinelli si presentasse in camicia nera davanti ai gerarchi e alle autorità fasciste. Ma l'avvocato torinese non solo non era iscritto al PNF, ma per di più, come molti che avevano frequentato il Liceo "D'Azeglio" a Torino, era clandestinamente iscritto al movimento Giustizia e Libertà, riuscendo a evitare il conflitto mondiale, dopo il richiamo alle armi come ufficiale, solo perché padre di quattro figli. Venturini, da vero amico, fece in modo di presentare Pinelli al pubblico fiorentino con un distintivo all'occhiello della Prima Guerra Mondiale, stratagemma degno di un teatrante, in quanto il futuro sceneggiatore era all'epoca dei fatti un bambino¹⁸⁸. Da quel momento, le *pièces* di Pinelli furono sempre rappresentate allo Sperimentale con successo e *Lotta con*

¹⁸⁶ Piero Mioli, *L'opera italiana cit.*, p. 292-293.

¹⁸⁷ Demetrio Salvi, *Tullio Pinelli. L'intervista ritrovata, I misteri della scrittura e quarant'anni del miglior cinema italiano raccontati da un grande sceneggiatore*, Napoli, Malebolge, 2014.

Napoli, Malebolge, 2014.

¹⁸⁸ Tullio Kezich, "Il teatro del mondo. Incontro con Tullio Pinelli", trascrizione integrale del film intervista omonimo dedicato ai cento anni di Pinelli, regia di Franco Giraldi, pubblicata in *Studi Semeriani*, 1999, p. 171, 2016 come risorsa digitale.

l'angelo, la più significativa, fu messa in scena dalla compagnia professionista di Venturini durante il conflitto mondiale. *La pulce d'oro* fu già pubblicata nella rivista *Scenario*¹⁸⁹ nel 1936 e presto trasmessa alla radio.

II.1.3 Dalla commedia omonima del 1935 al libretto di Tullio Pinelli.

Riguardo all'origine letteraria de *La Pulce d'oro*, possiamo pensare che Pinelli abbia tratto ispirazione dalla novellistica italiana, con in più un elemento grottesco – più che irrazionale o magico – che aggiunge una finalità moraleggiante propria della fiaba. Ma la conoscenza del tedesco del fratello Carlo (futuro traduttore di biografie musicali e di Ernst T. A. Hoffmann) può indurci ad un accostamento della farsa alla scena della taverna di Auerbach a Lipsia, presente nel *Faust* di Goethe (parte I, verso 2211 e seg.), quando Mefistofele intona *Es war einmal ein König*, una ballata che ha visto la fortuna come lied musicato da Beethoven, Musorgskij e Busoni. Nel testo si fa riferimento a un re che tiene così in stima la propria pulce, che le fa confezionare un abito di fine sartoria e la copre di onorificenze tanto che la regina e i cortigiani non possono schiacciarla, anche quando vengono da lei punzecchiati. La canzone di Mefistofele termina con il brindisi degli altri avventori in un *viva la libertà* intonato da tutti, atto a sentenziare l'ipocrisia dei cortigiani. Procediamo al confronto tra l'atto unico¹⁹⁰ e la commedia omonima in tre atti di Tullio Pinelli¹⁹¹. Le parti del vecchio Verna (basso) e del merciaio Daghe (tenore) sono state sfoltite, ma lo stesso potrebbe dirsi per quella di Olimpio (baritono) il padre, proprietario dell'osteria ove l'azione si svolge, e della figlia Lucilla (soprano), in particolar modo quelle in cui viene sottolineato il loro contrasto generazionale e di genere, la svenevolezza dell'adolescente e la brutalità un po' violenta del padre. Anche Ghedini ha provveduto a tagliare le battute rispetto al libretto di Pinelli, specie quelle che mettevano in cattiva luce i personaggi femminili. La trama è la seguente.

Il carrettiere Mirtillo (basso) soggiorna in una sera d'autunno con Verna e Daghe nella

¹⁸⁹ *Scenario*, anno V, gennaio 1936, p. 39-52.

¹⁹⁰ *La pulce d'oro*, testo di Tullio Pinelli, musica di G. F. Ghedini, Milano, Ricordi, 1940, p. 34.

¹⁹¹ Per la versione teatrale si è fatto riferimento all'edizione *Tullio Pinelli*, Roma, Editori Associati, 1996, p. 9-42.

locanda gestita da Olimpio Toste, insieme alla moglie Fortuna (contralto) e la figlia Lucilla. L'arrivo di Lupo Fiorino (tenore), che ha pescato un pesce di grandi dimensioni e ha bisogno di un luogo asciutto dove trascorrere la notte, ha suscitato la curiosità delle due donne e portato alla menzogna Lucilla. Ma il nuovo arrivato la sa lunga su come destare attenzione anche sul pubblico maschile: come un perfetto *Dulcamara*, Lupo Fiorino narra che la sua pulce, che si nutre «di mezzo pesce cucinato come avete udito» (con cannella, pepe d'oltremare, capperi, chiodi di garofano, fiori di menta e rosmarino, di cui va fatta una salsa con cui si impastano le carni del pesce dopo averlo cotto) è custodita in una gabbia d'oro e viene «dall'Asia, dalle regioni africane», tanto per mettere d'accordo la geografia. Ma chi è abituata a mentire, riconosce chi esagera o mente: Lucilla. Dopo un'altra spaccinata riguardo ai natali materni, Lupo non si arresta e blocca Olimpio che vorrebbe servire il pesce alla pulce: essa trasforma in oro ciò che morde. Lupo finge di dimostrare che la moneta di Daghe morsa dalla pulce sia tramutata in oro, ma si scaglia su questi e sulla sua merce, quando, altrettanto abilmente, finge di aver smarrito il prezioso parassita. Quando Lucilla si lamenta, non si comprende immediatamente chi dei due sia più bravo a ingannare: la ragazza per movimentare la sua serata e Lupo che avvalorava la tesi che la pulce si trovi addosso a Lucilla. La decisione presa è che la giovane dovrà essere avvolta da un sacco durante la notte, perché la portentosa bestiola non vada smarrita. La madre Fortuna non è d'accordo a far dormire nella camera di un cliente «la sua ragazza onesta», ma Lupo, che come affabulatore non è inferiore a Figaro, convince tutti con il suo «è tutto vero, anche se è falso», mentre Lucilla è agitata per aver, per la prima volta, un uomo nella sua stanza, ma anche rassicurata dalla sua presenza perché «mi farà la guardia e le ombre non faran paura» e riesce a convincere sua madre con la sua litanìa «non c'è niente di male», che ipnotizza o almeno seda le preoccupazioni materne. Qui ha termine il quadro primo per l'atto unico, mentre, nella commedia in tre atti, c'è prima un rappacificarsi tra Daghe e Lupo, un più lento giungere da parte di quest'ultimo allo stratagemma del sacco, un lanciare una manata a Olimpio di monete d'oro da parte di Lupo, oltre a una serie di battute riservata al vecchio Verna, che non è stato consultato da Olimpio sulla decisione da prendere per Lucilla. Infine, Olimpio sigilla la porta e dimostra non più la sua burbera virilità, ma la

cupidigia e l'invidia di non possedere un animale che lo possa rendere così ricco come Lupo. Qui ha termine il I atto.

Il quadro II corrisponde all'inizio del II atto: Fortuna ricorda a Olimpio che Lucilla ha sempre avuto un porro sulla gamba destra e quello che il padre ha toccato non può essere d'oro. Ma l'onore della loro figlia è ormai perduto. Anche qui Olimpio non si arrende: riesce a convincere la moglie che quella che ha toccato è la gamba sinistra e che, domani mattina, il forestiero ricco (Lupo) prenderà in moglie Lucilla e renderà ricchi anche loro, grazie alla portentosa pulce. I sogni dei due maturi coniugi sono interrotti dall'arrivo di Daghe e Mirtillo: si comprende che nessuno sta dormendo nella locanda con quello che è accaduto. È un momento in cui si dimostra l'avidità di osti e avventori, ma anche quello in cui Daghe e Mirtillo lamentano la miseria del loro vivere e lavorare, che giustifica la ricerca della pulce. I tre uomini si lasciano andare alle loro fantasie di ricchezza e al vano tentativo di ritrovamento dell'animale, nel buio della notte faticosamente rischiarata da una lucerna. I rumori fanno temere una partenza di Lupo e Olimpio prende la decisione di armarsi di un bastone per fermarlo in caso di fuga, e che, sferrato da Olimpio, secondo tutti, ha colpito Lupo intravisto nell'ombra. Qui ha termine il II atto e il II quadro.

Nel III atto compare, come nel III quadro, l'anziano Verna, l'unico ad aver dormito nella locanda perché non coinvolto dalla vicenda della pulce, il quale vuole pagare e andarsene. Ma Olimpio risponde che è impossibile: non si prepara caffè, non si fa quello che si faceva prima (non nel libretto, ma nella commedia), perché l'oste si è macchiato di un assassinio. Verna (nella versione teatrale più dilatata) dà dell'ubriaco a Olimpio, ma insiste ad andarsene, e quando vede il corpo disteso di Lupo, viene legato con l'aiuto di Daghe e Mirtillo. Olimpio è convinto che sia Verna ad aver trovato la pulce e vuole farsi rivelare dove la nasconde con l'aiuto di un paio di forbici arroventate. Daghe e Mirtillo lamentano il fatto che, anche se Olimpio impedisce loro di andarsene, chiunque – i gendarmi – potrebbe vedere Lupo steso e non sono disposti ad ammettere la loro complicità nell'assassinio di Lupo o nell'aver legato Verna, minacciato di tortura da parte di Olimpio. Si arriva ad un compromesso: Verna perdona ciò che ha subito da Olimpio ma l'oste dovrà costituirsi per l'assassinio di Lupo. Da qui si intuisce che anche Fortuna è disposta a lasciare l'iroso e incontrollato marito andare verso la forca, pena prevista per gli assassini.

A questo punto si sente battere Lupo che, con i capelli intrisi di sangue, si lamenta non tanto della bastonata, quanto del fatto che, per tutta la notte, nessuno l'abbia soccorso. Tutti gli uomini sono spaventati; Fortuna porge da bere al redivivo, mentre Olimpio scopre gioiosamente di non essere un assassino. Lupo, una volta medicato, chiede la mano di Lucilla, che compare in scena scarmigliata. Lupo conferma, davanti alla ragazza, di volerla in sposa ma la definisce bugiarda. La coppia è disposta a partire subito e a lasciare osti e avventori con il segreto non risolto della pulce, anche se i due promessi sposi potranno disporre solo del sole o della pioggia come tetto. Nella commedia, all'uscita di scena dei futuri sposi, Verna, Daghe e Mirtillo s'incamminano ciascuno alle proprie faccende.

S'intende che le capacità di Pinelli, teatrali prima che librettistiche, sono già mature nel suo esordio, pur nella semplicità della trama e nella sobrietà dei personaggi. Ma c'è involuzione morale nei personaggi che dovrebbero garantire stabilità morale: i genitori Olimpio e Fortuna, i due lavoratori Daghe e Mirtillo. Coerenti a loro stessi rimangono invece solo i due bugiardi Lupo e Lucilla e il vecchio saggio Verna, che non fanno dipendere le loro azioni da una pulce d'oro (mai esistita) o la inventano, o in quanto vittime, riescono a trarne vantaggio. La scelta di quest'operina da parte di Ghedini, come egli stesso la definì, nasce forse dall'esigenza di fuoriuscire, nella sua esperienza di melodrammaturgo, dalla storia, dall'agiografia, dalla tragedia, per giungere ad un libretto comico, senza troppe pretese, per quanto scenicamente funzionale, in grado di fornire al pubblico un giudizio morale su alcuni vizi umani, attraverso il riso.

Ad alzata del sipario, nella locanda fa freddo e, dalle didascalie, apprendiamo qualche tratto dei personaggi in scena: il più descritto risulta Olimpio, che fa il suo ingresso carico di un giogo da cui pendono due secchi pieni d'acqua e poi gravato da due fascine. È iroso e alterca spesso e volentieri con la figlia Lucilla, definendola bugiarda, mentre maltratta a parole la moglie Fortuna. Nel suo linguaggio, come negli altri avventori, con esclusione del saggio anziano Varne, non mancano le imprecazioni e il turpiloquio in mezzo agli ordini alla moglie, che sta cercando con fatica di accendere il fuoco.

OLIMPIO

Io sono il padrone e io porto le secchie.

Lucilla, aiuta tuo padre...

[...]

OLIMPIO

...maledetto il demonio!

[...]

OLIMPIO

O Fortuna, chiudi le galline che annotta!

[...]

OLIMPIO

Io comando, e io porto le fucine!

Lucilla...Guarda che faccia da principessa!

Uh! Un ceffone su quella faccia da principessa

Ma come avverrà in vari punti dell'atto unico, Olimpio sembra farsi sfumare tutta la sua virile boria non appena sente un gemito (mendace) della figlia che ha appena redarguito:

OLIMPIO

Che c'è? Chi ti ha toccata?

Un'entrata così rumorosa e descritta dai particolari, alla stessa maniera di quella di Olimpio, è destinata solo al protagonista Lupo, il quale esordisce con un:

LUPO

Felice sera a tutti!

Vita da cani, per prendere un pesce!

Eh eh! Non è il più grosso pesce

e il più stupendo che abbiate mai visto?

E già con il secondo intervento di Lupo si entra nel suo mito, nella sua antropologia:

LUPO

Io solo so acchiapparle,

queste bestie. Suvvia,

chi di voi è il miglior cuoco?

Questo breve intervento definisce il personaggio: nessuno pesca come Lupo, solo il miglior cuoco può cucinare il suo pesce, «il più grosso e il più stupendo». Il mondo ruota intorno a Lupo, oppure non è vero, ma questo gli ha insegnato la vita: è importante far credere, più che dire la verità. E qui inizia la tenzone tra bugiardi, che, porterà il lieto fine: questa la risposta di Lucilla, subito smentita dalla madre.

LUCILLA

Io, signore

FORTUNA

Che, che! Tu Lucilla,
che non prendi mai un mestolo in mano?

Io, signore, sono l'ostessa.

Di rincalzo, Olimpio riesce a lanciare strali a figlia e moglie, secondo una sua ottica maschilista:

OLIMPIO

Se date retta a mia figlia, signore,
con le sue buone grazie
vi porterà all'inferno.

[...]

OLIMPIO

Alle pentole, fila!
Donna e curiosità,
donna e indiscrezione!
Però, che modo strano
di cucinare i pesci, eh?

Anche se nell'ultima frase Olimpio deve dar ragione a Fortuna, per la stranezza di Lupo che continua con la sua messa in scena, riferendosi alla magica pulce:

LUPO

Essa non mangia
che questo cibo, così preparato.

Aria, piccola bestia,
ora avremo la cena.

Ma il meglio arriva poco dopo, quando gli viene chiesta la provenienza del portento, in questo recitativo, con qualche rima e l'alternanza di endecasillabi e settenari, caratterizzato, nel rivestimento, musicale da un ritmo puntato:

LUPO
Dall'Asia, nelle regioni africane,
ove io stesso la presi;
perché mia madre era di quei paesi.
Era nipote dell'Imperatore,
che vive in un palazzo tutto d'oro,
con cento mogli, ed esce sopra un cocchio
tempestato di perle.
Mi amava come un figlio,
e in tutto mi ascoltava.
Prova ne sia, signori,
che da mia madre ho avuto
un occhio nero; e da mio padre ch'era
dei paesi nostri,
quest'altro occhio celeste.

Le iperboli dell'intervento di Lupo ricordano la migliore tradizione buffa italiana (Figaro, Dulcamara, il dottor Malatesta, anche se Lupo non possiede la dotta erudizione dell'ultimo, l'astuta esperienza del secondo e l'incantevole eloquio del primo). Alla reazione incredula di Lucilla, Lupo replica con quello che diventerà il suo motto:

LUPO
È tutto vero ciò che io dico,
anche se è falso!

Quando la cena è pronta e Lupo impedisce a Olimpio di servire il pesce alla pulce, perché ciò che morde diventa oro, Lupo si supera arrampicandosi sugli specchi della menzogna, per narrare come ha catturato la pulce. Per la prima volta, dall'inizio dell'opera, ci

troviamo di fronte ad un brano melodico, un arioso:

LUPO

Verità, verità!

Credete che questa gabbia fosse d'oro?

Era di legno, signori e signore;

la morsicò, ed eccola

diventata d'oro.

Vivono queste pulci, rarissime,

sovra gli scogli di un lago salato,

in mezzo ad una foresta;

sono scogli di madreperla,

resistenti al morso di queste bestie;

e bisogna pigliarle, come io feci,

quando la luna è piena,

d'agosto, e tutto il lago

scintilla per i riflessi della luna,

sovra le rocce di madreperla;

e i sassolini d'oro, morsicati

da queste bestie, fanno spiaggia all'acqua;

e dal folto del bosco,

l'usignolo canta alle stelle.

Signori, e signore, la verità!

Io ci sono stato.

Lupo è anche abile a non cadere nei sofismi dell'invidioso Daghe, quando si scopre, riguardo alla pulce,

LUPO [...]

che se è cibo non le diventa oro;

se non è cibo, si tramuta in oro.

Mentre Olimpio appare sempre più come un personaggio con poco cervello, quando dà ragione ora alle obiezioni di Daghe ora alle furbe risposte di Lupo, Verna rimane scettico e Daghe propone la prova della moneta. È nella confusione generale, generata dal finto

smarrimento della pulce, che Lucilla crea la situazione che conduce l'azione scenica, dicendo una bugia, cosa che non le costa nulla:

LUCILLA

Ho sentito nella gamba una puntura.

[...]

LUCILLA Qui nella gamba. Una bestiola...

E forse, dopo aver sentito il principe della menzogna, poco prima, nel meglio del suo repertorio, continua a rafforzare ciò che gli altri sono già propensi a credere:

LUCILLA

La sento camminare nella schiena!

[...]

LUCILLA

Non so, non so! Sento un'escrescenza.

Ai tentativi di palpeggio di Lupo, interviene mamma Fortuna, con uno degli altri ritornelli della commedia:

FORTUNA

Lucilla è una ragazza onesta!

Ma Olimpio, è poco accorto come suo solito, e la ragazza viene palpata da tutti tranne da Verna. La scaltrezza di Lucilla arriva a mete insospettabili, quando dà la conferma,

LUCILLA

Sento...sento che è d'oro

riferendosi al porro sulla gamba. Ovviamente Lupo non è da meno, quando trova la soluzione del sacco. È chiaro che tutto ciò fa parte del repertorio della *pochade*, della commedia con equivoci, ma funziona sempre: strappa la risata. Così come avviene in finale di quadro, quando i genitori si oppongono al fatto che la ragazza dorma in camera con uno sconosciuto e la battuta di Lucilla risulta davvero irresistibile, visto che anche lei

si era detta contraria poco prima:

LUCILLA

Che? Non si va più?

La bugiarda Lucilla diventa temeraria nel rassicurare la madre, con un altro disteso arioso di settenari, che precede gli ultimi due assoli di Lupo e Lucilla a fine quadro.

LUCILLA

Piccola mamma

di che cosa hai paura?

Io so bene di che cosa hai paura.

Ma se mi toglie il sacco,

la pulce può fuggire;

e se non me lo toglie,

non c'è nulla di male.

Se mi toglie la veste,

la pulce salta via;

e se non me la toglie,

non c'è niente di male.

Se guarda la ragazza,

la pulce è incustodita e salta via;

e se guarda la pulce,

non c'è niente di male.

Se io non ho paura, di che temi?

E se la ragazza non ha paura,

non c'è niente di male.

[...]

LUPO

Ho girato tutto il mondo,

e ragazze ne ho viste e ne ho bacciate:

bionde, brune, castane,

in ogni paese

c'è una ragazza che si fa baciare.

Ma gira gira, oste,

pulci come quella
tu non ne troverai.
Se poi dentro quel sacco stanno assieme
la pulce d'oro e una bella ragazza,
- oste - di che temi?
La morale è una sola; e ciò che dico
è tutto vero, anche se falso! Andiamo!

[...]

LUCILLA

Oh, come dormirò agitata,
questa notte, sapendo
che c'è un uomo nella mia stanza!
Ma mi farà la guardia;
e le ombre che girano la notte,
non mi faran paura, questa notte.
Buona notte, signori! Buona notte!

È indubbio che le parti comiche più riuscite sono quelle d'insieme, più movimentate – come nella tradizione musicale buffa – (la ricerca della pulce, o il trasporto di Lucilla nel sacco), ma, Ghedini sembra dare un particolare risalto melodico agli ariosi dei protagonisti Lupo e Lucilla. Quando Lucilla urla per essere stata morsa dalla pulce, tocca un si bemolle⁴ e non mancano (come nel quadro III) strilli o grida al di fuori della notazione, come in tanto teatro del Novecento.

Il quadro secondo (il più breve) si riapre con i coniugi preoccupati della virtù dell'onesta figlia. Le fantasie sull'improvvisa ricchezza degli osti, scaturita dalle nozze di Lucilla, ci mostrano Olimpio vero *buffo* d'agilità, con una parte dialogica, ma tutta ritmi puntati, intervalli di salto ed un'estensione che raggiunge il fa[#]³.

OLIMPO

Che nozze!
Noi saremmo vestiti tutti d'oro;
tu saresti la più ricca

madre del mondo,
e io il più ricco padre.
Ma i cuochi li farei filare io!

L'arrivo di Daghe e Mirtillo, insonni per la cupidigia, conferma la debolezza di Olimpio, che cade nella tentazione, pur negando di interessarsi all'oro e contraddicendosi nel suo comportamento:

DAGHE
O proprio sotto l'orlo
di questa coperta,
forse non l'alzeresti?

OLIMPIO
No certo! No certo! (Solleva la coperta, si protende ansioso)

Daghe dà una corretta definizione di onestà, come corollario della miseria:

DAGHE
Guarda le braccia,
guarda le spalle;
che ossa piccole!
Un mese, un breve mese basterebbe,
e domattina non dovrei rimettermi,
con la cassetta in spalla,
per la strada fangosa.

Poco dopo, nell'allucinazione dovuta all'ossessione dell'oro che ottenebra i tre uomini in scena, la più sobria sembra rimanere Fortuna, la quale al loro "Brilla!" intonato da tutti e tre, risponde:

FORTUNA
È la luce della lucerna,
sul nostro piatto di rame.

Nel finale di quadro, tutti suggeriscono di fermare con un bastone Lupo, se questo fa

cenno di uscire. Mirtillo e Daghe per la pulce o per l'oro, Fortuna per l'onestà perduta di Lucilla:

FORTUNA

Marito mio,
se vuol partire, è
segno sicuro
che ha trovato la pulce,
e...Uh! Non mi far dire
dov'era nascosta,
Tu non devi lasciarlo partire!

Ma Olimpio agisce, come sempre, senza riflettere.

All'inizio del terzo quadro, tutti cercano di convincere Verna a non dare notizia dell'omicidio di Lupo (peraltro mai avvenuto), promettendo oro a volontà. Ma Verna era già scettico, riguardo alla pulce, nel primo quadro e non è soggetto corruttibile:

VERNA

Quello che è giusto, è giusto!
Non tacerò, assassini.
Tutti sapranno che
il vecchio Verna ha
resistito da solo a tre assassini
per mantenersi virtuoso e
soprattutto perché
la sua testa è di ferro.
E ne sarò ancora più onorato.

Olimpio perde la testa un'altra volta e ordina a Fortuna di portargli le forbici arroventate per cavare gli occhi a Verna, il quale sviene.

Mentre il vecchio si rianima, Daghe, Mirtillo e anche Fortuna, convincono che solo Olimpio è l'assassino e che un cadavere, di giorno, non può essere occultato.

DAGHE

La notte è notte, Olimpio.

Tutto è possibile di notte.
Fioriva l'oro in ogni canto,
quell'uomo è cascato nel buio,
ed è scomparso.
Non si sapeva dov'era cascato,
e che cosa c'era ai suoi fianchi.

MIRTILLO

Ma adesso è giorno.
Se guardi fuori,
lo vedi bene steso sopra un ciglio,
tra i fili d'erba e i sassi.

Solo dopo l'ammissione di colpa, Verna perdona Olimpio per quello che ha subito:

OLIMPIO

È vero, è vero! Io l'ho ucciso;
io ho legato il vecchio Verna,
io volevo accecarlo!
Oh, perdono, perdono,
vecchio onorato Verna!

VERNA

Io ti perdono, per ciò che mi hai fatto –
ma quel ch'è giusto, è giusto.
E ti denuncerò per l'assassinio.

E neppure Fortuna sembra strapparsi i capelli per una sua possibile vedovanza, o per il fatto che rimarrà sola: di sicuro, non lo seguirà sulla forca o in carcere:

FORTUNA

Io ti saluto! Io ti saluto, Olimpio.
Vorrei seguirti, come moglie:
ma il tuo peccato è stato troppo grave.

Ma a questo punto, come nel I quadro la pulce, qui compare, impreveduto, Lupo, con il

capo intriso di sangue, piuttosto iroso, impaziente ed imprecante:

LUPO

Bastardi! Pazienza la legnata –
stupido io a partire come un ladro –
ma lasciarmi là fuori
con la testa rotta tutta la notte,
bastardi! Movetevi Da bere!

L'ira di Lupo ha breve durata; il suo fare da spaccone ha ben presto il sopravvento:

LUPO

Però che spacco, eh!
Non ci sono che io per sopportarli,
questi botti! Bel colpo!

Le urla di Fortuna che esce per andare a prendere Lucilla ancora addormentata, spaventano Olimpio, ma non Lupo, che comunque è già persuaso di sposarla. Lucilla rientra in scena, piagnucolando, sottoposta all'interrogatorio della madre, ben diversa da come la ricordiamo, forse bugiarda, ma meno aggressiva, più dolce, non più scettica, ma protettiva nei confronti di Lupo, ferito:

LUCILLA

Nulla! Perché mi sgridi?
Era così buia,
la stanza, ieri sera;
ho chiuso gli occhi,
avevo tanto sonno.
Ho dormito tutta la notte
- oh, come bene.
Faceva così buio,
e così freddo,
fuori del letto!
Quello ch'egli dice,
sarà successo,

a tradimento, nel mio sonno.

[...]

Oh, poverino, come grondate sangue!

Che è successo?

Che andavate dicendo?

Uh, che sciocchezza!

Ma dove avete picchiato?

Potevate morire!

Hai detto che mi sposi?

Io non ci penso.

Quando mi sposi?

Alla repentina richiesta di matrimonio e partenza da parte di Lupo, Lucilla si congeda dai suoi, dispiaciuta, ma non troppo, felice che il suo uomo la voglia tutta per sé.

LUCILLA

O babbo, o mamma,

mi fa tanta pena,

lasciar la casa dove sono nata:

e lasciar voi, che m'avete cresciuta

bella e bugiarda.

Ma Lupo Fiorino

mi vuol tutta per sé, non può aspettare:

debbo seguirlo, babbo e mamma cari,

perché è il mio uomo,

e senza di me,

anche la strada gli parrebbe triste.

Alla domanda di Daghe, che vuol sapere prima della partenza dei futuri sposi se – come dice Verna – quella della pulce sia una storia, Lupo, sereno, risponde:

LUPO

Che v'importa, signori?

Essa è il nostro segreto;

ci seguirà per le strade del mondo.

Prima ero solo, ed ora
girerò le campagne,
sotto il sole e la pioggia,
con la mia donna. Il resto, che v'importa?
Essa è il nostro segreto. Addio!

Tutto è bene ciò che finisce bene, come in ogni commedia, tutti sono contenti e - verrebbe da aggiungere - senza pulce d'oro, il διάβολος che divide e che trasforma le persone in ciò che (non) sono. Ghedini tiene ben conto la lezione dei grandi maestri comici (*L'occasione fa il ladro* di Rossini e il *Campanello di notte* di Donizetti), come quella della contemporaneità, da un *Gianni Schicchi* pucciniano a un *Belfagor* di Respighi. L'orchestrazione presenta un grande scintillio con celesta e ottoni ed un canto spesso recitativo e *parlante*, che ben si addice a ritmi rapidi e danzanti.

II.1.4 La Pulce d'oro e la critica ai tempi della prima

Questo si legge nel "Corriere teatrale" de *Il Secolo XIX* di Genova del 16 febbraio 1940, a firma di PG:

Accorto è Ghedini nel suo lavoro vigile e scrupoloso e nel contempo immediato e improvviso nell'espressione. *La pulce d'oro* come si può arguire dal titolo, appartiene al genere grottesco più che al comico del teatro lirico contemporaneo. Una trama trasparente ha fornito la materia. Si muovono i personaggi in tre tempi strettamente collegati; e vi vivono un'avventura strana e veloce. [...] Ghedini, con l'aiuto di questo libretto, ha dimostrato quanto possano le sue forze messe al servizio di un genere opposto a quello precedentemente adottato. S'è detto che anche questa volta ha dato un esempio positivo della sua musicalità ed è quel che importa, anzi tutto. Musicalità prepotente e viva, da cui Ghedini si lascia guidare con fiducia cieca. E non c'è pericolo che sbagli strada. *La Pulce d'oro* è opera che rivela un istinto; tutto qui è evidentemente istintivo, dalla melodizzazione agli ingredienti armonici, dai dosaggi strumentali a' fraseggi vocali. Ancor più per quanto riguarda l'orchestra, diremo che pochi musicisti oggi posseggono quella virtù che è caratteristica di Ghedini di una scienza costruttiva e manipolatrice di timbri, che non solo è risultato di uno sforzo e di una applicazione di studio, ma estrinsecazione di un congenito bisogno espressivo. E il lavoro di Ghedini, impiantato su queste basi, è sempre di eccellente qualità. Una favola come *la Pulce d'oro*, che non ha addentellati letterari o presupposti tradizionalistici, voleva essere rinarrata musicalmente con una comprensione dello stile novellistico, che solo la definisce.

E la novella tra i generi letterari, è il componimento più arduo a trattarsi; ogni parola deve avere un significato, nel periodo adeguatamente calcolato alla limitazione nel tempo nello spazio e nell'azione. La musica, in tali pretese di narrazione, ha dovuto far scarto di ogni sovrappiù e di ogni compiacenza espressiva. Nessuno meglio di Ghedini poteva far ciò: il suo laconico parlare, la sua castigata dizione, il suo strumentale nudo e scoperto, la sua vena nutrita e sobria felicemente hanno servito allo scopo. Le figure sono stare disegnate, nitide, consistenti, pieni di riverberi che accolgono gli scintillii, gli sprazzi, i giuochi, i riflessi del caleidoscopio musicale ghediniano. Tutto è movimento, tutto è narrazione serrata, nella caricatura (il temporetto di prammatica del principio, gli accenti pletorici della tromba dolente nel secondo quadro, il saltato degli archi all'ultimo). [...] Per i due nuovi lavori, la Sovrintendenza del Carlo Felice si era assicurata la solerte assistenza di validi preparatori. I nomi dicono tutto: Franco Capuana e Marcello Govoni, il primo ha concertato con quello spirito animatore e indagatore che in questi casi (casi pericolosi e di responsabilità) è garanzia a sostegno della felice riuscita della rappresentazione. Il secondo ha coordinato le azioni e ha disposto una regia piena di significati e di risorse; Govoni, uno dei più intelligenti registi che oggi possedga il nostro teatro, aveva anche dipinto le scene e disegnato i figurini; la sua mano sicura, il suo talento vivo e penetrante, il suo gusto architettonico e pittorico, hanno avuto ragione sulle arduità che la regia, specie quella di Intrusa, riserbavano. Nelle parti principali, gli artisti erano stati così ripartiti: nell'*Intrusa* hanno agito la Corradetti (Orsola), Franci (l'avo cieco) e Fazzini (il padre); nella *Pulce d'oro* ancora la Corradetti, (Lucilla); Granda (Lupo), la Colasanti (Fortuna), Poli (Olimpio) e Toffanetti (Daghe). I due complessi si sono mostrati perfettamente adeguati alle richieste, o meglio alle pretese dei due non facili spartiti. Il pubblico che gremiva la sala, ha mostrato di non familiarizzare con la musica di Pannain e l'ha ascoltata freddamente. Cinque chiamate contrastate. Altrettante per l'opera di Ghedini.

Così recensiva la pagina degli spettacoli teatrali de *Il Lavoro* del 16 febbraio 1940 con firma AR:

Ieri sera avvenne al Carlo Felice la presentazione dell'annunciato spettacolo che comprendeva oltre lo *Zanetto* [di Mascagni] già noto, anche due opere di assoluta novità *L'intrusa* e *La pulce d'oro*. Erano presenti gli autori ed era intervenuta larga rappresentanza di critici e cultori d'arte lirica. Il teatro bellissimo, notabilità pubbliche e cittadine, pubblico eletto e numeroso. Da questo primo lavoro teatrale, (il maestro Ghedini approfondì altri generi musicali) si fanno manifeste le serie qualità del compositore volte specialmente al culto della forma senza pregiudizio del risentimento drammatico e dell'anelito umano che a tratti rallegra la fantastica commediola. Siamo di fronte a un compositore di stile, non contrario ai moderni sviluppi del melodramma e, ove d'uopo, capace di

fondere in unità lirica la descrizione onomatopeica e il più fantastico barocchismo con un genere di effusione poetica musicale che ricorda, ma solo in qualche raro punto, il romanticismo, non del tutto spento del passato. *La Pulce d'oro* è lavoro di erudizione e dignità artistica. Considerato in sintesi come unità organica, non offre un sistema costruttivo preordinato ma lo governa il buon gusto dei coloriti, dei ritmi, degli effetti sonori e del delizioso gioco armonico; vi è sempre una grande nobiltà d'assieme, un costante desiderio di piacere con modi eleganti semplici garbati e soprattutto nuovi. L'orchestra procede con impiego di mezzi tecnici quali solo può usare un arbitro sicuro e sapiente delle voci strumentali che sappia guardarsi da banalità e da poco amabili quanto inutili ridondanze (peccato questo comune a quasi tutte le produzioni moderne). Il recitativo non è brillante, ma procede con una dinamica espressiva e schietta; il canto poi, offerto con grazia e penetrato talora di allusioni nostalgiche, è capace nello svolgimento di atteggiarsi ad eurtmie classicheggianti. In quest'opera a carattere parzialmente grottesco il lato edonistico è di una ridente superficialità mentre fiorisce la vita spirituale della commedia, espressione di commossa intimità, canto dell'anima. Ricordiamo tra i momenti di sentita poesia il racconto di Lupo e il motivo di Lucilla nel I quadro, il preludio, la prima scena e la scena finale del III. Interpreti Iris Adami Corradetti (Lucilla), Alessandro Granda (Lupo), Afro Poli (Olimpio), Irma Colasanti (Fortuna), Mattia Sassanelli (Mirtillo), Ubaldo Toffanetti (Daghe), Bruno Carmassi (Verna). Le due opere sono state accolte da applausi (cinque chiamate rispettive agli interpreti) assai contrastati.

Le critiche sono più che incoraggianti, anche se qualche riferimento al fatto che il pubblico della lirica non fosse pronto a lavori del genere c'è e il critico de *Il Corriere Mercantile* fa cenno al problema per cui gli spettatori dovrebbero essere ormai avvezzi ad un'opera senza una vera melodia, da almeno vent'anni. In realtà, di anni ne sono trascorsi altri ottanta, ma forse il pubblico delle istituzioni teatrali si attende sempre una melodia dispiegata, un virtuosismo solistico che Ghedini non concede nel suo teatro musicale, offrendo sempre molta attenzione al timbro orchestrale, anche se non trascura le parti vocali, che sono novecentesche, in quanto attingono prevalentemente da un passato lontano, proprio delle trascrizioni rinascimentali e barocche intraprese da Ghedini e quindi estraneo alle solide tradizioni operistiche ottocentesche italiane.

Possiamo essere meno entusiastici, oggi, dei critici musicali delle testate genovesi alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia, ma dobbiamo, a buon diritto, inserire *La pulce d'oro* nel solco di una tradizione comica del teatro musicale italiano della prima metà del

secolo¹⁹², che con gli altri titoli citati, non è entrata in una tradizione di rappresentazione – e quindi di ricezione – da parte del pubblico. Eppure, dal punto di vista drammaturgico, l'atto unico *La pulce d'oro* riprende – tra Fiabesco e Grottesco – meccanismi comici di sicura presa anche su un pubblico più vasto.

Riguardo alla tesi dell'appartenenza o meno di questo atto unico alla poetica dell'occasione di Ghedini, possiamo rispondere affermativamente, dopo aver visto quale tradizione buffa avesse preceduto *La pulce d'oro* nel '900 e quale sia il confronto tra la versione teatrale e quella musicale. Il surreale conduce la vicenda, che non avrebbe potuto essere esclusivamente comica per le peculiarità caratteriali di Ghedini: Lupo è mendace e portato all'inganno, forse perché è un girovago e non possiede nulla, ma anche perché incontra sulla sua strada un Olimpio, che tratta le proprie donne come serve, si imbestialisce per un nonnulla, usa le mani quando è meno opportuno e soprattutto crede alle sue fandonie. Lucilla è mendace, in quanto non ha altra arma per proteggere (o per sfruttare al meglio) la propria bellezza che è proporzionale alla sua inesperienza. In questa commedia, i saggi si comportano da stolti a causa dell'avidità o della speranza in una vita materialmente migliore. E questa metamorfosi è generata da un vano sogno, di cui tutti hanno necessità: la trovata della pulce. L'intervento di Daghe, nel secondo quadro, che lamenta il suo fisico inadatto a fare il merciaio, spostandosi continuamente con il suo pesante campionario, testimonia l'appartenenza sociale dei personaggi e il loro desiderio. È chiaro che in un ambiente diverso, lo stratagemma della pulce non avrebbe funzionato, perché chi è già ricco non è che non voglia ulteriormente incrementare la propria opulenza, ma è certamente meno ingenuo. Viceversa, coloro che vivono nella menzogna (i due futuri sposi) e il vecchio saggio Varne non subiscono cambiamenti moralmente peggiorativi: Lupo ottiene una moglie giovane e bella, Lucilla la sua prima notte d'amore e un marito, che le consente di cambiare la sua vita monotona alle dipendenze dei genitori,

¹⁹² A questo proposito va ricordato, anche per la lista di 62 opere a tematica fiabesca rappresentate tra il 1914 e il 1930, il lavoro di Mariateresa Dellaborra "Contes de fées et magie dans l'opéra italien entre 1914 et 1930" in *Interculturalité, Intertextualité: le livrets d'opéra 1915-1930, Actes du colloque international de l'Université de Nantes, 16 et 17 décembre 2004*, Nantes, CRINI, 2005.

Varne non cede alle lusinghe dell'oro e non sa cosa farsene, non è corruttibile (forse gli rimane troppo poco da vivere per esserlo). Certo, il lieto fine è meno problematico rispetto alle implicazioni e alle domande aperte che emergono dai soggetti affrontati da Ghedini prima e dopo la *Pulce d'oro*, ma da una farsa che aveva originariamente lo scopo solo di far ridere (e di riso di grana grossa) l'obiettivo del teatro che castiga i costumi, sembra comunque raggiunto. Altro caposaldo ghediniano qui presente, costante in tutta la sua drammaturgia a conferma della sua scelta estetica, è la capacità di far generare il dramma dalla musica, che, con onomatopee, cellule tematiche caricaturali, mazurche, motti canzonatori, rende reali gli eventi e chiarisce i personaggi, più del libretto stesso o delle prosaiche battute che contraddistinguono la loro condizione. Con questo non vogliamo dire che Ghedini trascuri il libretto, o non valorizzi la collaborazione di Pinelli, da lui apprezzato più di altri librettisti: ma, come già dimostrato nelle opere rappresentate, sfrutta al meglio le proprie risorse vocali e strumentali per fare drammaturgia musicale, al di là, potremmo dire, delle parole, o dei versi, e pur rifuggendo dal lirismo o da un'astratta monodia, in voga durante il periodo neoclassico tra le due guerre, sa far vivere le situazioni in scena direttamente con le note.

II.2 L'ultima collaborazione di Ghedini con Pinelli: le *Baccanti*

Tullio Pinelli figlio del giudice Ferdinando e avviato come professione all'avvocatura – mentre il fratello minore Carlo¹⁹³ (Alpignano TO 1911 - Torino 2004) fu allievo di Ghedini per la composizione – frequentò il Liceo “D’Azeglio” di Torino. Apparteneva ad una famiglia di conti, di tradizione risorgimentale, che annoverava alti magistrati. Nello storico istituto torinese, oltre a conoscere compagni come Norberto Bobbio, Leone Ginzburg, Massimo Mila, Cesare Pavese (distintisi tutti per l’opposizione al regime), acquisì una solida cultura greca e latina che lo porterà, negli anni del secondo conflitto mondiale, a ridurre in libretto per Ghedini la tragedia *Le Baccanti* di Euripide dalla traduzione di Ettore Romagnoli¹⁹⁴ (Roma 1871 - ivi 1938).

Sarà l’ultimo libretto nella collaborazione con Ghedini per Pinelli, il quale, cessata definitivamente l’attività di avvocato nel 1942 (a causa della totale distruzione del suo studio durante i bombardamenti del capoluogo piemontese), e dopo aver preso parte alla resistenza antifascista (sia a Pitigliano GR, insieme a Franco Antonicelli, sia ad Alpignano TO, dove avevano sede le residenze estive rispettivamente della famiglia paterna e materna), si trasferì a Roma nel 1946 per svolgere l’attività di sceneggiatore presso la Lux Film. Verranno rappresentati, come sigillo della sua carriera drammaturgica, *Lotta con l’angelo* nel 1943 e *Gorgonio ossia il Tirso* nel 1952¹⁹⁵. Il lungo percorso attraverso la gestazione faticosa dell’opera e il confronto tra la versione italiana di Romagnoli e il libretto di Pinelli, ci consentirà di vagliare la continuità stilistica di Ghedini, nel suo perseverare in un’estetica dell’occasione contraria all’illusione, anche durante le vicissitudini degli ultimi anni di guerra e di quelli non meno tormentati dell’immediato dopoguerra, in un progetto così irto di difficoltà, basato su un soggetto scomodo e di non

¹⁹³ Carlo fu anche ottimo traduttore dal tedesco: va ricordate, per Einaudi, oltre i già citati *Romanzi e Racconti* di E. T. A. Hoffmann (1969), la biografia di Mozart scritta da Paumgartner (1956); per Rusconi, la biografia di Vivaldi curata da Kolneder (1978).

¹⁹⁴ Grecista, docente universitario, accademico d’Italia, la sua traduzione de *Le Baccanti* venne pubblicata da Zanichelli a Bologna nel 1922.

¹⁹⁵ Per questi riferimenti biografici di Pinelli, cfr. Demetrio Salvi, *Tullio Pinelli. L’intervista ritrovata*, cit.

immediata presa sul pubblico. Il paragrafo successivo, così ricco di lettere rivolte all'allievo Carlo Pinelli, ci restituisce gli ostacoli incontrati dal compositore, in genere piuttosto rapido e privo di ripensamenti nella sua scrittura. Soprattutto, ci spiegano perché, ad un certo punto, Ghedini abbia voluto differire il debutto dell'opera, non tralasciando sotterfugi per giungere allo scopo, ritenendo le condizioni del Teatro alla Scala (come edificio e come istituzione) inadatto a rappresentarla, alla fine del conflitto. Per il musicista, anche le vicende crudamente tragiche che contraddistinguevano il melodramma erano inadatte ad essere proposte nell'Italia settentrionale, sede per ventun mesi di una guerra civile, successiva alla caduta del fascismo e alla fuga della monarchia, durante il conflitto mondiale.

II.2.1 Il completamento dell'opera durante gli anni da sfollato a Borgosesia e i difficili rapporti con il Teatro alla Scala attraverso il carteggio con Carlo Pinelli

Ghedini si era già occupato di tragedia prima de *Le Baccanti*: il 26 maggio del 1938, a Sabratha, presso Tripoli (allora colonia italiana), erano state eseguite le musiche di scena dell'*Ifigenia in Tauride* per la regia di Guido Salvini¹⁹⁶ (Firenze 1893 - ivi 1965). Sempre per lo stesso regista, con le coreografie di Rosalia Chladek (Brno 1905 - Vienna 1995), musiccherà *Medea*, rappresentata al Teatro romano di Ostia nel 1949 e, l'anno successivo, *I Persiani* al Teatro greco di Siracusa. Queste musiche sono rimaste inedite e sono conservate alla biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Torino. Il rapporto con la tragedia greca è incentrato, quindi, per Ghedini, quasi esclusivamente su Euripide attraverso le traduzioni di Ettore Romagnoli.

Indubbiamente questo melodramma richiese un maggior lavoro da parte del compositore, che è qui forse al culmine delle sue ambizioni operistiche. Fu l'ultimo di ampio respiro (un prologo e tre atti) e concepito per il Teatro alla Scala, un palcoscenico che, dotato

¹⁹⁶ Tra i fondatori del Teatro d'Arte di Roma, diretto da Luigi Pirandello, Guido era nipote di due grandi attori Tommaso (1829-1915) e Gustavo Salvini (1859-1930) e figlio dello scultore Mario, direttore della gipsoteca di Firenze. Responsabile del settore teatrale del Maggio Musicale Fiorentino, fu chiamato al Festival di Salisburgo del 1935 per la regia di un *Falstaff* diretto da Toscanini. Maestro di regia all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica dal 1936 al 1944, ebbe come allievi Squarzina, Pandolfi e Salce. Il fratello Sandro (1890-1955), anch'egli attore, fondò una delle più importanti cooperative di doppiaggio, la CDC.

tradizionalmente di grande prestigio e di un pubblico esigente, ha richiesto il meglio anche ad autori di melodrammi più accreditati. A questi aspetti, si aggiunsero – come difficoltà – la stesura avvenuta in periodo bellico e, in parte, durante il forzato trasferimento a Borgosesia (VC), causato dai continui bombardamenti subiti dal capoluogo piemontese durante l'autunno del 1942¹⁹⁷. Il carteggio (prevalentemente indirizzato a Carlo Pinelli, come sempre) che riguarda *Le Baccanti*, copre un arco ampio di tempo (dal 1941 al 1948), anche per la ritardata prima dell'opera.

Il 3 agosto del 1941, in una lettera a Carlo Pinelli da Castelnuovo don Bosco, Ghedini scrive:

[...] Ed ora parliamo delle *Baccanti*. Prima di partire per la campagna, ho potuto far sentire il prologo a Tedeschi¹⁹⁸ e a Tullio. [...] Ora proseguo lavorando in media dalle sei alle otto ore al giorno, con alacrità, se non sempre con soddisfazione. Tutta la scena corale che segue il prologo è ormai imbastita, ma subirà chissà quanti ritocchi. Comunque lavoro e questo è l'importante. [...]¹⁹⁹

Il 20 agosto del 1942, dal consueto soggiorno estivo di Bellaria, sempre all'allievo Carlo il compositore ci informa che:

[...] ho potuto riprendere le fila e mettere in telaio i due atti delle *Baccanti*. Ho tagliato battute, rifatto intere pagine, modificato, rimpastato una quantità di roba, e mi dichiaro soddisfatto perché mi pare di avere finalmente trovato quello che volevo fare. Le due scene di Penteo e Dioniso, quella del I atto e l'altra del II, sono - credo – definitivamente a posto. E tiro il fiato! Ora sto procedendo ad una revisione del finale del II atto, e così, a fine mese, me ne tornerò a Torino con l'animo leggero. Se vedi Tullio [...] ricordagli il III atto. [...]²⁰⁰

Così il 1° novembre sempre a Carlo Pinelli:

[...] Io procedo nelle *Baccanti*. Procedo...procederei se Tullio mi avesse sistemato il III atto. Vero

¹⁹⁷ Tra il 18 novembre e il 9 dicembre 1942 si contarono poco meno di seicento vittime.

¹⁹⁸ Si tratta di Alberto Bruni Tedeschi (Moncalieri TO 1915 – Parigi 1996), imprenditore e compositore; allievo di Ghedini, come Carlo Pinelli, aveva esordito nel 1941 con l'opera *Villon* su libretto di Tullio Pinelli, con la direzione di Gavazzeni e l'interpretazione della Simionato. Bruni Tedeschi fu amministratore CEAT per oltre trent'anni dal 1938 e direttore del Teatro Regio di Torino dal 1968 al 1971.

¹⁹⁹ Stefano Parise, *cit.*, p. 164-165.

²⁰⁰ Idem, *cit.*, p.168

è che potrei iniziarne il I quadro, le modifiche riguardanti il finale: ma più che non ci vedo chiaro, non voglio neanche pensare ad occuparmi a questa terza e faticosa tappa che – prevedo – mi costerà un’immensa fatica. (...) Missiroli²⁰¹ è stato a Torino ed ha udito tutto il II atto, che gli è piaciuto, ammesso che sia il termine adatto, che da quanto ho capito più che piacere la sua è stata stupefazione. Naturalmente ha detto che l’opera è difficilissima, cosa che so anch’io, per quei 15 anni di pratico teatro che ho sulle spalle. Dato il carattere dell’opera, mi ha sconsigliato la Scala e consigliato il Maggio Fiorentino. Mah! Vedremo. Per il momento non preoccupiamoci di questo e cerchiamo di ancorare Tullio per definire il III e aggiungere un finale più soddisfacente al I. [...] ²⁰²

La lettera successiva è datata 6 gennaio ’43 e scritta già da Borgosesia (tra virgolette la lettera di Tullio Pinelli):

[...] Da Tullio ho avuto il finale del III atto. Nel dubbio che egli non te lo abbia illustrato, tenterò di illustrartelo io. Ecco: tu sai che cosa succede nel III atto. Il coro dei tebani inquieti e presaghi per la sorte di Penteo; l’irrompere delle Baccanti con Agave che rivendica a sé l’uccisione del leone, l’incantamento operato da Cadmo su Agave per condurla alla realtà dopo il sogno; l’esaltazione dionisiaca, e finalmente il riconoscimento da parte della stessa Agave della testa del figlio. Agave, dopo il grido di orrore, cade svenuta e (nella nuova versione) tacerà fino alla fine. [...] A commento della nuova versione, Tullio poi mi scrive in una sua lettera: «Ho mantenuto per un certo tempo la divisione del coro in coro di Tebani e coro di Baccanti, quest’ultimo, rotto l’incanto, si ridesta, sommerso, tragico, smarrito, inserendosi sul finire dell’invocazione di Cadmo. Sul canto dei Baccanti...rinsaviti, si rinnesta a sua volta la lamentazione dei Tebani, la quale però invece di morire in toni disperati e atterriti, si congiunge con la lamentazione dei Baccanti. Il coro a questo punto diventa unico, come unico diventa il ritmo del canto, composizione insomma, nel comune compianto del giovane re, dell’antico dissidio, dal quale è nata la nuova armonia. Mi sembra quindi, che, tra l’altro, questo finale racchiuda proprio la sintesi del significato musicale di tutta l’opera, e ti possa dare lo spunto, per una nuova, conclusiva esperienza musicale: la conciliazione del canto classico col canto dionisiaco, in un nuovo ritmo» [...] Io gli ho risposto che la cosa mi pareva buona ma che mi riservavo di accettarla come definitiva dopo un più attento esame e dopo, soprattutto, avere provato a musicarla, cioè – per così dire – a ferro caldo. Ora attendo che tu mi dica la tua idea. [...] ²⁰³

Ghedini non era mai stato così chiaro ed esaustivo nei suoi propositi, per via epistolare,

²⁰¹ Bindo Missiroli (1899-1962) fondatore del Teatro delle Novità di Bergamo, diresse nella città orobica il Teatro Donizetti dal 1930 al 1962.

²⁰² S. Parise, *cit.*, p.171.

²⁰³ Idem, *cit.*, p.174-176.

neppure con il fidato Carlo Pinelli. Tra l'altro la lettera riportata del librettista, chiarisce l'intento programmatico ed estetico del melodramma, segno che da parte dei due artisti ci si attendeva molto da questa collaborazione.

Questo il contenuto della lettera del 1° maggio 1943 a Carlo da Borgosesia, che ci dà avviso di tagli e rimaneggiamenti e dello stato dei lavori dell'opera:

[...] Lavoro di rifinitura dapprima dei due atti, (il primo mancante del finale, che Tullio mi deve fare e che spero mi farà presto, il secondo finalmente ultimato), lavoro poi di inizio del terzo. [...] Ma insomma bene o male l'opera si avvia verso la sua realizzazione. [...] Nel primo atto ho finalmente fissato il dialogo Dioniso – Penteo tra le molte versioni tentate e lasciate, questa ultima mi par la meno indecente. Nel secondo atto ho praticato qualche lieve taglietto alla musica, che accompagna il cambiamento di scena, migliorandola qua e là, mentre ho lasciato intatto l'ultimo dialogo di Penteo – Dioniso, in quel tratto che ho voluto a bella posta volgaruccio e che Missiroli trovava troppo ...polemico. Circa la fine d'atto, essa fu già rifatta ex novo a Bellaria, e mi pare che tu l'abbia sentita o perlomeno esaminata. Lo strumentale è a posto, ossia i due atti sono già stesi in partitura. Sto provvedendo ad una nuova copia e alla riduzione per canto e pianoforte. [...] ²⁰⁴

Il 3 gennaio 1944 Ghedini è convinto di concludere l'opera nel giro di qualche mese, come scrive da Borgosesia a Carlo Pinelli:

[...] Tuttavia, sono già a buon punto del terzo atto, e più precisamente sto attaccando la grande salita, ovverosia la scena madre dell'esorcismo di Cadmo e Agave. Uno scherzo da nulla...Comunque procedo con somma cautela e spero di potere prima della primavera liberarmi dall'incubo di queste disgraziate Baccanti, che sono legate a tanti avvenimenti tristi e tragici. ²⁰⁵

In effetti, più di una notizia tragica era pervenuta in quei tempi di guerra al compositore: la fucilazione del commendator Giuseppe Osella (Grignasco NO 1905 - Borgosesia VC 1943) ad opera dei miliziani fascisti del 63° battaglione M. Osella, consigliere delegato del tappetificio Samit, podestà di Varallo Sesia, ma vicino agli antifascisti dopo il 25 luglio '43, era amico della famiglia Ghedini, alla quale aveva trovato l'alloggio a Borgosesia in via Nicolao Sottile 13. A questo fatto doloroso, va aggiunta (nell'inverno

²⁰⁴ Idem, *cit.*, p. 187-188.

²⁰⁵ Idem, *cit.*, p. 212.

precedente) la morte di Allegra, giovane violinista, compagna di studi di Carlo Pinelli, figlia di Oreste Ferrari²⁰⁶ (Bezzecca TN 1890 - Bellinzona CH 1962), deceduta, ventenne, con la madre durante un bombardamento alleato a Milano.

Il compositore non tratterà più per lettera de *Le Baccanti* fino al 3 settembre 1944 (otto mesi), sempre all'allievo prediletto e da Borgosesia. Molti eventi sono trascorsi: la caduta del fascismo, la fuga del re nell'Italia occupata dagli Alleati, il controllo dell'Italia centrosettentrionale da parte della Germania nazista e della Repubblica Sociale Italiana, contrastate dalle forze della Resistenza.

[...] Dalla lettera di Tullio saprai le ultime notizie sulle *Baccanti*. Posso aggiungere che tutti i punti che non mi soddisfacevano sono stati da me rifatti ex novo o ripresi, e non una volta soltanto! Ora l'opera è completamente finita. Una doppia partitura mi dà la tranquillità di non dover passare analoghi guai a quelli passati con la *Pulce e re Hassan*²⁰⁷. Anche l'adattamento per canto e piano è pressoché ultimato, ma non ne sono contento e molte pagine dovrò rifare. Che vuoi, è così scomodo da suonare e da sentire che proprio io penso possa lasciare perplessi anche quei musicisti che si accingono a decifrarsi l'opera al pianoforte. L'adattamento (così lo chiamo io e non riduzione) è corredato anche da accenni strumentali, soventissimo una terza riga stampata in piccoli caratteri, chiarifica alcuni disegni e talvolta completa perfino le armonie, che nelle due righe del pianoforte risulterebbero incomplete. E ciò servirà moltissimo. Servirà ai musicisti, servirà in teatro. Inoltre lo spartito sarà corredato dalla nota che io e Tullio abbiamo insieme compilata. A questa nota io poi ho aggiunto un asterisco che non ritengo inutile. Anzi ti prego di sottoporre a Tullio quanto segue: [...]

Nota per la regia²⁰⁸

«Il seguirsi delle scene non è legato al naturale succedersi delle ore del giorno, di conseguenza le luci che accompagnano l'azione, non debbano avere preoccupazioni realistiche, nulla essendovi di realistico in tutta l'opera. Gli atteggiamenti scenici del Coro avranno, quasi senza interruzione, il

²⁰⁶ Scrittore e interventista (era cittadino dell'Impero Asburgico) durante la Grande Guerra, divenne direttore del quotidiano *La Libertà*, le cui pubblicazioni cessarono nel 1925 per avversione al fascismo. Critico d'arte, recensì i successi artistici del nipote pittore Guido Tallone. Collaborò con il TCI e con le riviste *Il Convegno*, *La Fiera letteraria*, traducendo dal francese oltre che dal tedesco. Nel 1941 entrò nel centro studi della Banca Commerciale Italiana e nel novembre 1943 subì anche il lutto del figlio, convinto antifascista. Nel 1944, fu costretto a espatriare in Svizzera (Lugano) per alcuni mesi, perché ricercato dalla polizia tedesca. Rinunciò, eletto per il Partito d'Azione, a incarichi politici dall'avvento della repubblica, dedicandosi alle traduzioni, alla poesia e al lavoro presso la BCI.

²⁰⁷ Qui Ghedini fa riferimento ai bombardamenti dell'agosto 1943 su Milano, che provocarono un incendio nell'archivio di casa Ricordi e il danneggiamento delle partiture sopra indicate.

²⁰⁸ Le note di regia non comparvero nell'edizione dello spartito edito da Ricordi de *Le Baccanti*.

compito e il carattere di commento mimico dell'azione. Quando dall'atteggiamento mimato il Coro passa alla danza* e viceversa il passaggio viene indicato nello spartito per canto e pianoforte, con le lettere D (danza) e S (stasi)

*La danza nella tragedia è una successione di passi, di movimenti e di figure mutevoli e di pause, ordinati ritmicamente: un comporsi, un dissolversi e un ricomporsi di figure mutevoli, piuttosto che un ballo nel senso moderno. La definizione di *animata scultura* le si addice perfettamente...L'importanza dei gesti (che è scarsa nel ballo moderno ove le mani rimangono per lo più inespressive) vi era grandissima».

(Romualdo Giani: Gli spiriti della musica nella tragedia greca, Milano, Bottega di Poesia, 1924[...])

Mi ricordo che a Sabratha, nelle rappresentazioni della *Ifigenia in Tauride*, (regista Salvini, musiche mie, compagnia Ricci-Adami) un magico effetto era ottenuto dai movimenti quasi continui espressi dal coro e dai corifei mentre si svolgeva la recitazione. Tali movimenti, precisamente a guisa di «animata scultura» accompagnavano psicologicamente non soltanto l'azione, ma la stessa recitazione dei singoli attori, chiarificando la parola e commentandola, senza contare poi che offrivano all'occhio, con le combinazioni delle luci, dei veri quadri simili a bassorilievi greci. L'effetto, era, ripeto, stupefacente. Il tutto ottenuto con pochi movimenti, qualche passo e l'ondeggiare di qualche velo o peplo. [...] ²⁰⁹

In questa lettera intuimmo quanto Ghedini sia ancora legato alle scelte estetiche in lui profuse – oltre vent'anni prima – da Romualdo Giani. C'è molto di quanto voleva per il suo spettacolo e che non avvenne alla prima della Scala nel febbraio del 1948, oltre tre anni dopo (in un'Italia ormai libera, al di fuori della guerra e repubblicana).

Nella lettera all'allievo Attila Poggi spedita da Borgosesia del 26 settembre 1944, il musicista riferisce:

[...] Comunque l'opera si può dire finita, e, una settimana fa circa, ho spedito il primo atto a Ricordi, completo nella duplice veste di partitura e riduzione per pianoforte. Naturalmente il finale di questo atto è cosa nuova: una scena di riconsacrazione della reggia di Penteo dopo la profanazione operata dai Baccanti dall'uccisione del capro ecc. L'atto finisce dolcissimamente in pianissimo e quando lo sentirà sono certo che le piacerà. Ed ora sto ripulendo il II e III atto. Quasi tutta la musica di questi due atti viene sottoposta all'ultimo taglio. Molta roba viene migliorata, molta semplificata e

²⁰⁹ S. Parise, *cit.*, p. 216-217.

chiarificata... Insomma è il mio Duomo di Milano quest'opera! Dopo tanto lavorarci o sarà un aborto o una cosa sublime!!! [...] ²¹⁰

Così a Carlo Pinelli scrive il musicista il 10 ottobre dello stesso anno, sempre dal comune vercellese dove era sfollato con la famiglia:

Rileggo le tue parole sulle Baccanti. Veramente musicare un simile soggetto è stata un'impresa quasi temeraria. Mai più avrei immaginato che potesse darmi simili preoccupazioni. Ed è proprio vero quello che mi dici sull'opera antica: precisamente una filza di pezzi chiusi e recitativi a cui viete situazioni drammatiche servivano di pretesto. Oggi, invece, e nelle Baccanti in modo particolare, le situazioni, nuovissime, impongono problemi drammatico-musicali altrettanto nuovi e originali. [...] Ho scritto a Tullio per dirgli che bisogna ancora aggiungere nei gridi evocatori del coro a metà del II atto (fra la I scena e la II) alcuni epiteti come «Bromios!» e «Tauròmorfos!». Questo ultimo grido chiamava Dioniso, nelle estasi Dionisiache delle Baccanti in particolare. Io di fatti l'ho messo in bocca alle donne, che lo ripetono diverse volte. Dunque vedi che ho cambiato quel tratto di musica, la più parte strumentale, che faceva dire a Tedeschi «qui vengono giù i fischi!» perché troppo dura armonicamente. Molte durezza ho tolte, ho anche accorciato il «pezzo» e ho dato più rilievo alle esclamazioni corali. [...] ²¹¹

Solo tre giorni prima, il 7 ottobre, Ghedini rivelava in una lettera da Borgosesia al violoncellista Gustavo Boringhieri ²¹² (Torino 1912 - ivi 1991) i problemi legati alle richieste del sovrintendente del teatro alla Scala Carlo Gatti (Firenze 1876 – Milano 1965) riguardo a *Le Baccanti*:

[...] Ora non mi resta che rifare in quinta versione l'altro finale, quello del terzo atto con il quale il dramma si chiude. Dopo di che l'opera potrà dirsi proprio e veramente finita, dopo di che il secondo e terzo atto andranno a raggiungere il primo, già da venti giorni nelle officine Ricordi. La Scala mi ha chiesto ripetutamente l'opera per la prossima stagione: io ho dovuto aderire alle pressioni gentili del m.º Gatti ²¹³ mentre quasi mi augurerei che questa progettata stagione scaligera non dovesse aver

²¹⁰ Idem, *cit.*, p. 222.

²¹¹ Idem, *cit.*, p. 227-228.

²¹² La lettera è tratta da Nausicaa Poggi, *G. F. Ghedini attraverso le lettere ad Attila Poggi e ad altri musicisti piemontesi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a, a, 1980-1981.

²¹³ Docente di composizione dal 1898 al 1941 al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, Carlo Gatti fu compositore e critico musicale presso *l'Illustrazione Italiana* per 30 anni. Dal 1941 al 1944 fu sovrintendente al Teatro alla Scala di Milano.

luogo. Ché davvero non mi pare opportuno lanciare un'opera di quella specie in momenti simili. [...]

Tre mesi dopo Ghedini contatta il maestro Gatti e, scrivendo a Carlo Pinelli, il 9 gennaio 1945 da Borgosesia²¹⁴, riporta la lettera indirizzata al sovrintendente della Scala (tra virgolette):

[...] «Ritornato a casa, dopo il nostro breve colloquio, ho subito riguardato il 3° atto delle *Baccanti*, al quale come ti dissi, intendevo apportare alcune modifiche di lieve entità. Queste modifiche, che ritenevo di poco conto, mi sono apparse ora, ad occhio riposato, tali da impormi quasi per intero il rimaneggiamento dell'intero atto: anche per la ragione che il finale di questo ultimo atto, subi, di comune accordo con Pinelli, parecchie e opposte versioni, delle quali quella scelta è di recente stesura e quindi non ancora da me realizzata musicalmente per intero. Tu che sei musicista, non stenterai a comprendere le ragioni da me qui esposte, e intuirai quali problemi ho dovuto affrontare in quest'opera alla quale sto attendendo da parecchi anni, opera in cui, per l'impostazione veramente in(con)sueti del soggetto, nulla di tradizionale e di melodrammatico [...] poteva guidarmi per risolvere i problemi ad essa legati. Sono quindi, e con vivo rincrescimento, costretto a rinunciare al tuo gentile invito di rappresentare *Le Baccanti* quest'anno a La Scala, come era mio desiderio. Ad ogni modo grazie di essermi ancora una volta venuto incontro, con così franca e cordiale fiducia, ...» Non so quali conseguenze potrà riservare questo atto di forza. La mia coscienza mi dice di aver bene agito nell'interesse e in difesa della mia opera d'arte [...] E così, tagliati i ponti con La Scala, non c'è che da sperare nel risorgere di altri teatri. [...]

Ghedini non si fa illusioni: sa di non aver rispettato i tempi con un'istituzione importante, ma che in quel momento non può garantirgli nulla in un debutto di un'opera così complessa e preferisce perdere l'occasione che esporre all'insuccesso il suo lavoro, costato anni di fatiche, anche per il particolare momento storico, che farebbe difficilmente apprezzare un simile soggetto, così cruento e spietato e indirizzato ad un pubblico d'élite. Un mese dopo, ad Attila Poggi, conferma questa sua scelta:

[...] Non benedico mai abbastanza la mia risoluzione di impedire l'esecuzione scaligera delle *Baccanti*! Il debutto di questa nuova opera sarebbe avvenuto in mezzo all'apatia più assoluta del pubblico e ad una scarsissima partecipazione della critica. Magra consolazione perché io, come ho fatto, ho dedicato lunghi anni e molte fatiche ad un lavoro come *Le Baccanti*. Il qual lavoro, oggi,

²¹⁴ S. Parise, *cit.*, p. 245.

[...] mi pare già lontano e staccato. [...] ²¹⁵

La lettera successiva, sempre all'allievo prediletto, spedita da Pino Torinese il 28 gennaio 1946 dà notizia dello smarrimento del III atto:

[...] Un fiero dolore per me, ma cosa farci? Lo rifarò. In questi giorni, la radio lancerà un appello per il suo ritrovamento, ma sarà cosa inutile. Destino. [...] Se ti capita fra le mani l'ultimo numero della rivista *Agorà*, vi leggerai un mio articolo in cui si parla delle *Baccanti* e di Tullio e di altre composizioni. [...] ²¹⁶

Nell'ottobre successivo, Ghedini sembra fiero di questo smarrimento in una lettera a Carlo Pinelli da Pino Torinese:

[...] I nomi sono Previtali (direttore), Milloss (regista e che regista!!) ²¹⁷ e Casorati per scene e costumi. La data è definitivamente fissata tra fine marzo e aprile e io devo consegnare il 3° atto rifatto per fine novembre. Quindi sto lavorando come un cane e la cosa minaccia di riuscire meglio che nella versione smarrita [...] ²¹⁸

Poco più di un mese dopo, il musicista comunica a Carlo Pinelli che la prima non avverrà nella stagione in corso della Scala, ma l'atteggiamento è cambiato da quasi due anni prima. Ormai Ghedini è conscio che il debutto avverrà e non è dispiaciuto di un ulteriore differimento:

[...] Credo che per quest'anno le *Baccanti* non vadano alla *Scala*. Le ragioni? Il Ministero ha tagliato in parte il grano all'Ente scaligero sì che pare debbano accorciare la stagione, sacrificando oltre la mia anche qualche opera di repertorio. Se *Le Baccanti* viceversa fossero state pronte e si fossero potute dare in gennaio o febbraio, la cosa sarebbe andata, ma in marzo non sarà possibile. Comunque non me ne dolgo troppo, anzi quasi benedico la contingenza che mi ha obbligato, volente o nolente, a mettermi al lavoro di questo malaugurato terzo atto. [...] ²¹⁹

²¹⁵ Lettera da Borgosesia del 7.2.1945 in S. Parise, *cit.*, p. 247-248.

²¹⁶ S. Parise, *cit.*, p. 258.

²¹⁷ Si tratta dell'ungherese Aurel Milloss (Ozora H 1906 - Roma 1988), anche se in realtà il regista della prima fu Orazio Costa Giovangigli (Roma 1911 - Firenze 1999).

²¹⁸ 20 ottobre 1946, in S. Parise, *cit.*, p.270.

²¹⁹ 28 novembre 1946, in S. Parise, *cit.*, p. 271.

Poco prima del debutto milanese, Ghedini dà notizia, sempre al fido allievo, di un progetto di opera, mai realizzato, in una lettera da Pino datata 1° ottobre 1947²²⁰:

[...] *Il tamburo di panno* è una cosa affascinante e ti ringrazio di avermela mandata e copiata. Un giorno la utilizzerò, magari con la tua collaborazione. C'è da ricavarne un'opera da camera con lo storico che racconta, e voci in orchestra e sulla scena i mimi, specie di Tancredi e Clorinda [...]²²¹

Dal carteggio del compositore all'allievo Carlo (lettera da Pino Torinese datata 26 marzo 1948), possiamo infine ricavare i giudizi della prima scaligera dell'opera oltre che un sostanziale rifiuto per *Il tamburo di panno* e per il genere teatrale musicale, date le circostanze:

L'esito è stato...passabile: applausi e fischi la prima sera, applausi e fischietti la seconda, applausi e zittii la terza, applausi non entusiastici la quarta e ultima recita. [...] Stampa buona, mediocre, ostile. Molte le critiche al libretto che fu trovato statico e scritto con un linguaggio ...troppo corrente. [...] In sostanza le difficoltà di cui abbonda quest'opera sono tali da pregiudicarne il buon esito, a meno di avere a disposizione un Toscanini, che con la sua autorità esige ed ottiene un numero di prove non più realizzabile oggi. [...] Durante la mia settimana due dei principali cantanti andarono in provincia a fare delle recite di opere di repertorio, con la conseguenza che uno dei due si ammalò, pregiudicando l'esito della prima recita. Poi ci fu la malattia del basso [...] che alla prima recita non cantò addirittura il III atto e altri incidenti [...] tra cui un'epidemia influenzale che diminuì il coro di quasi 30 elementi! In quanto alla regia è meglio tacere...Se l'opera non cadde proprio in pieno fu davvero miracolo! [...] Adesso a Venezia vogliono farmi partecipare al Festival con un'opera e sto lottando per svignarmela²²². [...] Il *No* giapponese non mi persuade più di tanto e neanche altri soggetti che mi hanno proposto.²²³

Nessun altro melodramma trova lo spazio de *Le Baccanti* nel carteggio ghediniano, vuoi per l'impegno che ha rappresentato per il compositore, vuoi per le difficoltà belliche: si pensi alla penuria di trasporti per raggiungere il conservatorio di Milano, ove prestava

²²⁰ S. Parise, *cit.*, p. 275.

²²¹ In realtà Pinelli propose una quindicina di anni dopo il libretto, tratto da un Nô giapponese di Zeami Motokijo, al compositore Orazio Fiume (Monopoli 1908 - Trieste 1976) rappresentato all'Opera di Roma il 19 aprile del 1962.

²²² Il riferimento è a *Billy Budd* su libretto di Salvatore Quasimodo, andato in scena a *La Fenice* l'8 settembre del 1949.

²²³ S. Parise, *cit.*, p. 277-278.

servizio dal 1941, soprattutto, negli anni '44 e '45, o la distruzione delle partiture del *Re Hassan* e de *La pulce d'oro*, causata dal bombardamento nell'agosto del 1943 che danneggiò l'Archivio Ricordi, sempre a Milano. Abbiamo anche aggiunto – come ulteriore scoglio – lo smarrimento del III atto dell'opera²²⁴, ma trascurato il fatto che Tullio Pinelli era pendolare a Roma già dal 1943 e trasferito nella capitale dalla fine della guerra. Certamente, contribuirono alla lunga stesura della tragedia o al differimento del debutto, la vita da sfollato a Borgosesia, le incerte garanzie che il teatro alla Scala poteva assicurare in annate come la 1945-46 o la 1946-47²²⁵, ma anche lo sforzo profuso nella stesura di brani strumentali, che costituiranno la fama per Ghedini, come il *Concerto dell'Albatro*, o il difficile reperimento d'esecuzioni adeguate in tempi bellici per brani da poco ultimati come *Architetture* o il *Concerto Spirituale*. Si trattò di una gestazione travagliata che non portò al successo dell'opera (conseguito però nella ripresa alla Scala del 1972), anche se già nel 1969 Armando Gentilucci (Lecce 1939 - Milano 1989), così scriveva de *Le Baccanti*:

[...] il rapporto con il dramma si determina infatti in Ghedini in maniera quasi opposta rispetto alla convenzionale figura dell'operista o comunque musicista di teatro, che dalle ragioni del personaggio, dalla situazione oggettiva, dalla vita psicologica, ricava lo stimolo all'invenzione della struttura sonora e al configurarsi degli specifici caratteri vocali. Per Ghedini il dramma fornisce situazioni teatrali che hanno una loro generica tensione espressivamente indirizzata verso certi fini, ma che solo dalla musica vengono definiti, e che anzi, devono diventare musica tout court per poi in un secondo tempo farsi totalità lirica, accese immagini sonore sorrette da una gestualità interna e mai ricalcata. Dunque nel susseguirsi di climi espressivi diversi e definiti, fortemente e a volte aspramente scolpiti, sta il senso teatrale e musicale de *Le Baccanti*.²²⁶

Di ben altro avviso risulta la critica a firma F A (Franco Abbiati²²⁷) sul *Corriere della*

²²⁴ Smarrimento che Roberto Russi definisce uno stratagemma creato da Ghedini, in modo verosimile: vedasi Roberto Russi, *Le voci di Dioniso*, Torino, EDT De Sono, 2008, p. 113, n. 141.

²²⁵ Al concerto di ripresa dell'attività scaligera datato 11 maggio 1946, con alla direzione Arturo Toscanini, esiliato da 15 anni per il regime fascista, furono eseguiti numerosi brani d'opera (Rossini, Verdi, Puccini, Boito), anche solistici (vi esordì Renata Tebaldi) oltre che corali, ma non in forma scenica.

²²⁶ Armando Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1990⁸, pag. 178.

²²⁷ Franco Abbiati (Verdello BG 1898 - Bergamo 1981) fu critico musicale per 38 anni del *Corriere della Sera* dal 1934 al 1972.

Sera del 23 febbraio 1948, legata a pregiudizi estetici ancora di influenza neoidealista (si pensi alle posizioni di Torre Franca o quelle più recenti di Parente), che segue il debutto dell'opera:

Ecco Giorgio Federico Ghedini, il musicista che abbiamo seguito con ammirazione fin dal suo nascere alla vita artistica, può essere soddisfatto di queste sue Baccanti, da Euripide, che la Scala gli allestito con larghezza e originalità di mezzi scenici. Esse, ricondotte a libretto da Pinelli (né si poteva di meglio a desiderarlo), gli hanno offerto la possibilità di chiarirsi in un dato orientamento estetico, quindi di abbandonarsi completamente alla fortissima inclinazione costruttiva del suo ingegno che qui tocca un culmine di astrattezza quasi disumano.[...] La legittima soddisfazione del costruttore astratto dovrà forse sentire parecchio d'amaro tanto più che in teatro, simili orgogliose esperienze rischiano di infastidire il pubblico, mentre in sede rigorosamente estetica esse peccano se non altro di esclusivismo a tutto danno di uno degli elementi fondamentali della musica: quello lirico romantico più o meno condensato in nuclei vocali o in effusioni orchestrali, più o meno generato da fatti o sentimenti cui tutti - creatore, esecutori, ascoltatori - partecipano direttamente. Certo la vittoria di Dioniso nella tragedia euripidea e cioè il sopravvento del nuovo rivoluzionario vento orgiastico sul vecchio conservatore verbo apollineo, conduceva essa stessa sui pericoli. [...] Ghedini non aveva dissimulato i suoi progressivi amori per ciò che considera le forze della natura liberamente evoluta in confronto delle forze della regola scritta e convenzionale. Il neocontrappuntismo doveva assecondare le sue disposizioni affettive ed anche più incoraggiare quelle culturalmente riflesse. Le Baccanti costituirono l'occasione propizia per evitare qualsiasi compromesso etimologico e per estirpare dall'animo qualsiasi richiamo nostalgico, abbattendo tutti i ponti con un recente passato. [...] Ghedini strappa da sé ogni residuo di tradizione apollinea e melodrammatica e insieme recide la testa di un suo figlio disobbediente, il romanticismo, tutto in nome di un dio avvenirista e naturalista e di un suo protodrammatico capro espiatorio e di un suo duro canto inusitato. Tutto in nome di un dio musicale che decreta sul finire dell'opera: "sangue e vino, bevete; latte e sangue / dai seni delle madri. / Il mio giorno è nato". Se il giorno è nato anche per Ghedini ove mai oggi volgerà le vele questo compositore scaltrito e dalla volontà di ferro, che nell'urlo terribile delle tebane invase ha forse esaurito le risorse di un tecnicismo violentatore e usurpatore, funzionale ma insufficiente a rinsaldare il dramma, a svelare i palpiti, a comunicare l'orribile mistero del Citerone? [...] ²²⁸

Questo il cast della prima: direzione di Fernando Previtali, regia di Orazio Costa,

²²⁸ *Corriere della Sera*, cit., 23 febbraio 1948

coreografie di Ugo dell'Ara (Roma 1921 - ivi 2009), scenografia e costumi di Felice Casorati (Novara 1883 - Torino 1963). Il baritono Piero Guelfi (Genova 1914 - ivi 1989) nella parte di Dioniso; Antonio Annaloro (Palermo 1920 - Roma 1996), tenore, Penteo; Augusta Oltrabella (Savona 1898 - Milano 1981) Agave soprano; Nico Carboni basso Cadmo; Carlo Fonti (Badia Polesine RO 1919 - Lugano 1995) basso Tiresia; Enrico Campi basso (Genova 1919 - Milano 1976) nel doppio ruolo di sacerdote e bifolco.

I.2.2 Dalla traduzione da Euripide di Ettore Romagnoli al libretto de *Le Baccanti* di Pinelli

Il lavoro di Tullio Pinelli dalla traduzione di Romagnoli prevede un alleggerimento dei toni aulici (criticato nella prima del 1948) e un lavoro di ammodernamento del lessico²²⁹. Questa revisione attualizzata del mito greco portò Ghedini a utilizzare tutti i mezzi espressivi a disposizione (si pensi allo spaventoso grido di Agave alla scoperta dell'uccisione del figlio Penteo), adottando un linguaggio musicale ai confini della atonalità e della dodecafonìa. Così Piero Mioli:

[...] Solo un musicista ferrato e determinato come Ghedini era in grado di concepire una drammaturgia così nuova e vasta, uno stile così eclettico e amalgamato, una scrittura così equilibrata fra tonalità e paraggi di atonalità (nonché dodecafonìa), con le armi sue principali ovvero la ritmica, implacabile, anche nei passi lenti contrapposti o giustapposti ad arte a quelli veloci, e la strumentazione, violenta e massiccia nei passi d'azione e furore, statica e raggelata in quelli contemplativi o riflessivi, capace di ritrarre, orge, sacrifici, deliri, uccisioni, gesti volgari e disumani. Nessun affetto dolce e gentile, nessun sentimento d'amore allenta l'atmosfera dell'opera, che nonostante certe pause sommesse e quasi sospese [...] rimane perennemente unitaria e poetica: in una parola, tragica, alla maniera meno aggraziata e forse più autentica della greicità [...]²³⁰

Ma passiamo al confronto tra la traduzione di Romagnoli e il libretto di Pinelli. Quest'ultimo pone nel prologo l'esordio di Dioniso (in vesti umane), il quale esorta i Tebani a un nuovo culto da celebrare sul monte Citerone. Alla *πάροδος* di Euripide corrisponde l'ingresso dei Baccanti che sancisce nel libretto il termine del prologo e

²²⁹ Vedasi la pagina precedente, ove si cita la lettera di Ghedini a Carlo Pinelli del 26 marzo 1948.

²³⁰ Piero Mioli, *L'opera italiana del Novecento*, cit., p. 335-336.

l'inizio del I atto. Già nell'ingresso di Dioniso, è possibile notare la distanza dei due linguaggi tra Romagnoli e Pinelli (d'ora in poi R per il primo e P per il secondo):

(R) DIONISO

Suol di Tebe a te giungo. Io son Dioniso
generato da Giove, e da Semele
figlia di Cadmo, a cui disciolse il grembo
dal folgore la fiamma. Ora mutate,
le sembianze celesti in forma umana.
Di Dirce all'acqua, ai flutti ismenei vengo.
Dall'arsa madre a questa reggia presso
veggo la tomba: le rovine veggo
della sua casa, ove il celeste fuoco
fumiga, vivo ancor, della vendetta, 10
d'Era contro mia madre eterno segno.

(P)DIONISO

Dalla vergine terra è nato il giorno
di Dioniso. Più veloci corrono
le linfe nelle radici,
nei grappoli gonfi, nelle vene
d'ogni creatura.
L'aria è trascorsa da un ridente tremito,
e vibra attonita.
Un'inconsueta ebbrezza incalza gli uomini
per i rossi colli autunnali.
e per la prima volta i loro occhi virginei
s'aprono sulla forma che li possiede.

Ma non è solo l'attualità nella scelta linguistica che colpisce in Pinelli, tutto sommato a poco più di vent'anni dalla traduzione di Romagnoli. È piuttosto l'insistere sulla ventata di novità portata dal dio che viene sottolineata, laddove nella tragedia euripidea prevaleva la genealogia del dio o la recente morte della madre Semele. In Euripide, Dioniso ha poco del dio: appare più un nunzio che narra le vicende al passato per narrare – in questo caso non di un altro personaggio – ma di se stesso.

In Pinelli ci rendiamo conto, da subito, che i Tebani, stolti umani, non possono fare a meno del dio: prima ancora che di vendetta, è apportatore di vita, di vitalità, di ebbrezza incontrollata, di energia. Prima di punire atrocemente Cadmo e i suoi discendenti, è divinità frigia, vicina al furore mistico, capace di travestimenti e di inganni, quanto di possedere gli uomini. Nella versione di Romagnoli, Dioniso informa appunto anche dei fatti più recenti, usando astuzie da uomo per ricordare agli uomini, dimentichi, che egli è un dio. Molto più snella è la versione di Pinelli che, conscio di ciò che è un libretto²³¹,

²³¹ Si faccia riferimento a Maurizio Della Casa, *Musica, lingua e poesia*, Bologna, Zanichelli, 1992, p. 179-180: «nel libretto si viene a determinare una realtà semiotica complessa ma unitaria, costituita da una espressione verbale; di una espressione musicale che assume in sé, plasmandola secondo i propri parametri, l'espressione verbale, senza tuttavia cancellarne i tratti e le funzioni originarie; di un significato di base; di

non indulge ad una poesia affascinante fonicamente e metricamente in senso assoluto, perché è funzionale al lavoro di rivestimento musicale. L'espressione potrebbe apparire inelegante, ma il librettista è funzionale e concreto nei versi al lavoro di Ghedini, mostrando le terribili novità del dio, che è allettante, carpisce e possiede i nuovi fedeli. In una parola, la versione pinelliana è dionisiaca, quasi più di quella di Euripide.

Con le *πάροδοι*, dei due emicori si comincia il primo atto, dove tanta parte hanno i cori (dei Baccanti, delle Menadi, dei Sacerdoti, dei Tebani) oltre agli interventi di Cadmo e Tiresia, Agave, Dioniso, Penteo. Euripide presenta Tiresia e Cadmo, i due anziani, già arresi al culto del dio, coronati di edera, vestiti da Baccanti, pronti a salire sul monte Citerone, dove già si trovano le Tebane, invasate dal dio. Resistono gli altri Tebani, guidati dal giovane Penteo, che, sdegnato da quello che definisce un ciarlatano che sta corrompendo la città, tenta di impedire l'iniziazione ai misteri bacchici dei due anziani. Viene condotto, non riconosciuto, Dioniso, che si è lasciato arrestare, dando però manifestazioni del suo potere, manchevolmente non colte da Penteo. Il primo atto si conclude con l'effimero arresto di Dioniso e delle Baccanti. Pinelli risolve le lunghe strofe, antistrofe ed epodo euripideo, con sapienti interventi di coro contrastati tra Baccanti-Menadi e Sacerdoti-Tebani.

Anche le parti di Tiresia e in parte quella di Cadmo, risultano decurtate nel libretto, assimilate per il primo, agli interventi del coro dei Baccanti, e limitate per il secondo al dialogo con Penteo; mentre compare Agave non presente nella tragedia in questa parte, per evidenti ragioni di tradizione operistica.

AGAVE (come trasognata)

Nell'erba alta di un prato,
sotto i pini ondegianti, riposerai

[...]

Ecco i suoni,
ecco i ritmi non mai sentiti

un significato reinterpretato o riconfigurato. Ciascuna di queste componenti è connessa alle altre e con esse interagisce in stretta cooperazione. Ciò appare chiaro per il piano delle espressioni, ma è non meno evidente per quello dei significati».

scendono dai colli
trascorrono l'aria greve degli odori autunnali
[...]
(con un grido di gioia vitale) Com'è caldo il sole!
[...]
E come caldo scorre il sangue nelle vene!
[...]
Una forza, un'empia raggiante forza
mi trascina via dalle chiuse stanze,
chiama dal Citerone....
[...]
(di schianto) O chiara testa di Penteo, ritorna!
[...]
(come ridestandosi) Che ho detto? Misera me!
Via le bende dal capo!
Il vento, il vento del Citerone
Tra i capelli spersi...

Una parte non trascurabile, come abbiamo visto, che inquadra i due momenti di invasamento e momentaneo recupero della coscienza, a cui si aggiunge, dopo il sacrificio del capro:

AGAVE (lasciando cadere il manto)

Dioniso, t'adoro!

È pur divina questa forza!

(come invasata, si slancia giù per la scalea, afferra un tirso e si perde tra la folla)

Al monte, al monte, donne di Tebe!

Il primo intervento di Cadmo in Pinelli avviene solo dopo lo sdegno mostrato da Penteo, mancando totalmente il dialogo tra Tiresia e Cadmo.

PENTEIO (entra seguito dai suoi compagni, giovanissimi atleti, dalle chiome ricciute e dalle forme scultoree, come Penteo)

Vittime dilaniate,

sangue e vino per le strade di Tebe,

un grave silenzio sulle case...
Così gli anziani ha custodito Tebe!
(con sdegno) Questa è un'empia follia!
Prima di sera l'oscena orgia avrò stroncata!
Ma lo sdegno m'arde, ma il dolore m'arde
Per la viltà dei vecchi.

(sull'alto della scalinata compare il vecchio re CADMO)
Non è viltà cedere ai più potenti.
Un nuovo Nume, non un tumulto insano
agita Tebe.

PENTEIO (con gaia insolenza)
In ogni autunno
uomini imbestiati corrono i colli.
(ridendo) Questo è il nuovo Dio?

CADMO
Bada a te, Penteio!
Tu ignori tutto degli Dei.
Un vincolo fatale lega le forze che adoriamo.
L'una trascina l'altra.
Non puoi l'una adorare e l'altra rinnegare.
Un cerchio di bronzo circonda l'uomo.
Ascolta: non un suono si leva dalla reggia.
Le donne di Tebe, le tue sorelle,
Agave tua madre....

PENTEIO
Mia madre!

CADMO
...han lasciato le case
per adorare il nuovo, tremendo Dio.
Non si lotta con i Numi.

Se iniquità ti chiedono,
se cose turpi chiedono,
sii iniquo, turpe,
ma non tentare di ribellarti.

È evidente che nel dialogo tra nipote e nonno, vi è uno scontro generazionale, ove è il giovane a biasimare la corrotta condotta di coloro che dovrebbero, per età, dimostrare maggior saggezza. Ma Cadmo, cerca di riportare Penteo ad un atteggiamento meno incauto nei confronti della divinità.

A questo punto, giunge la notizia (da parte di un giovane nell'opera, di una guardia in Euripide) dell'arresto del "negromante asiatico" come viene definito Dioniso. E segue il confronto tra lo sprezzante Penteo e Dioniso, sempre sotto mentite spoglie. L'asciuttezza della stesura di Pinelli (volta a funzioni musicali) elude del tutto i sofismi presenti nel dialogo euripideo tra Penteo e il prigioniero straniero, tanto che nell'opera vi è spazio per la parte di Cadmo e i giovani seguaci del re.

Nel dialogo tra i due giovani protagonisti emergono la provenienza del dio (l'Asia Minore), quindi l'estraneità (secondo il limitato punto di vista di Penteo) di Dioniso alla comunità di Tebe. Il giovane re è stolto nel non riconoscere la divinità davanti a sé, a irridarla, definendola «non cresciuta alla palestra»; è inutilmente inquisitore, nel richiedere particolari dei riti del dio, ma Dioniso non può rispondere ad un "empio" e ad un "insolente" e "presuntuoso". In effetti, un altro grave (quanto inutile) errore commesso da Penteo è l'arresto del dio. In Euripide vi è un maggior soffermarsi sui dettagli: i riccioli di Dioniso, che Penteo vuole tagliare, il tirso che vuole sottrargli. Inoltre, per Penteo, nella tragedia, i riti non sono altro che uno stratagemma per ottenere i favori dalle donne invasate, che vengono fatte arrestare dal re «per badare ai telai», un conformismo maschilista decisamente greco. Mentre Dioniso è messo in ceppi nelle stalle, punizione adatta ad un non greco, che porta costumi corrotti e rende bestie gli uomini.

Col rito di purificazione dei sacerdoti tebani ha termine il I atto (non presente in Euripide). Il II atto ha inizio con l'apparizione di Dioniso liberato, dopo un sisma che fa crollare e incendiare la reggia di Penteo, effetto della nemesi di Dioniso. Possiamo seguire le due versioni a confronto:

(R) DIONISO

Come dunque, o lidie femmine, v'ha il terror così percosse,
che giacete al suol riverse? Certo udiste quali scosse
diede Bacco alla magione di Penteo. Via, fate cuore,
via, sorgete; e dalle membra, vada in bando quel tremore.

[...]

V'ha sgomento invaso il cuore, allorché, me visto avete
tratto lungi, per cadere di Penteo nelle segrete?

[...]

Io da me, senza fatica, dalla carcere mi tolsi.

[...]

Non poté neppur toccarmi; anche in ciò scornar lo seppi,
si nutrì d'illusione, stringer me pensando in ceppi.

Nella stalla in cui mi chiuse, c'era un toro. Egli, di strambe
gli ravvolse, tutto ardendo di furore, e piedi e gambe:
ed i denti nelle labbra conficcavasi, e grondanti
di sudore avea le membra. Io, tranquillo, a lui davanti
mi sedevo, e lo guardavo. Giusto in quella Bacco arriva,
scuote i muri e sulla tomba di sua madre il fuoco avviva.

Come ciò vede, Penteo crede che s'appigli
alla casa e qua e là va correndo: ed ai famigli
di portare acqua dà ordine. Mentre invano ognun s'ambascia,
egli immagina ch'io fugga: onde l'opera tralascia,
ed in casa, stretto il ferro, si precipita. Un fantasma
nella corte allora Bacco – Bacco almen parvemi – plasma.

Avventando colpi e colpi sopra questo egli si gitta:
e, credendo me sgozzare, l'aria solo ebbe trafitta.

E di più strazio anche più amaro lo colpì Bacco alla fine:
rovesciò la reggia al suolo: vedi, un mucchio di rovine;
ben l'avermi stretto in ceppi, gli dovè saper di sale.

Stanco infine lascia il brando, s'abbandona: ch'ei mortale
con un Nume osò combattere. Io frattanto uscii sicuro
dalla casa, e a voi qui giunsi: di Penteo poco mi curo.

Ma mi sembra udire un passo risonar dentro. Uscir
a momenti nel vestibolo. Non è pago? Che vorrà?

(P) DIONISO

Ride il creato dell'orgoglio
umano.

Penteo legava un toro,
ansante e cupo,
credendo di legarmi.

Inosservato, l'osservavo
ridendo.

Poi la reggia si scuote.

Tutto crolla.

Ma il nume scherza.

Un fantasma che mi somiglia,
suscita.

Contro lui, furente, si lancia
Penteo. (dalla reggia esce,
correndo e farneticando, Penteo)
(ridendo)

Baccanti, ecco il tiranno!

Io per me, se pure ei giunga pieno d'impeto selvaggio,
sarà calmo: che frenarsi dee sapere l'uomo saggio.
(Esce dalla reggia tra fiaccato e iracondo Penteo)

Non solo Pinelli assottiglia il resoconto di Dioniso circa la sua liberazione, ma elimina il dialogo tra Penteo e Dioniso precedente il racconto del pastore, che narra dei portenti delle Baccanti sul monte Citerone, le quali allattano animali, fanno sgorgare dalla terra acqua, vino e latte. Ma, una volta accortesi di essere spiate dai pastori, si precipitano sulle bestie della mandria e le dilaniano con una forza prodigiosa. Penteo è risoluto: vuol condurre contro le Baccanti gli opliti in armi, prima che attuino altri scempi. Ma, in breve, cede al consiglio di Dioniso che è disposto ad accompagnare il re sul monte, suggerendogli di travestirsi da donna per non subire le loro ire, nel caso venga scoperto a spiarle durante i sacri misteri, come già avvenuto ai pastori.

Il quadro II del secondo atto si svolge tra le brume notturne del monte Citerone e si conclude con la morte di Penteo per mano della madre Agave, dilaniato dalle Baccanti invasate (nella tragedia di Euripide, tradotta da Romagnoli, la feroce uccisione viene riportata al coro da un lungo racconto di un messo).

Qui Dioniso dà dimostrazione dei suoi poteri, facendo svanire le nebbie per mostrare le Menadi a Penteo, travestito anch'egli da Baccante. È una situazione di grande inganno scenico: le Menadi al momento non vedono Penteo e comunque non lo riconosceranno (la mancata agnizione porterà alla macabra morte del re). Penteo non è consapevole di avere al fianco il dio Dioniso. Solo il giovane re, sul punto di morire, identifica, nella più risoluta delle Menadi, la madre Agave che non si arresta al comando di Dioniso: fare a pezzi quello che – per effetto dell'invasamento – le appare come un giovane leone. Forse in quanto episodio che atrocemente inganna i suoi protagonisti (Penteo travestito, Dioniso non riconosciuto, le Menadi che non individuano il loro re e soprattutto Agave che uccide il proprio figlio) è musicalmente valutato come il più debole della tragedia da parte di più critici: qui il mito è talmente mendace e illusionista (pur nella sua spietata barbarie) che appare non rientrare in una poetica che esalta il lato emotivo, con i suoi urli laceranti e i suoi canti spezzati.

Nel III atto, ambientato ancora sulla piazza di Tebe, giunge la notizia della morte del giovane re per mano di Dioniso. Attraverso il coro si comprende che è Agave a vantarsi di aver ucciso chi dalle Menadi è ritenuto un giovane leone. È Cadmo a far comprendere ad Agave ciò che ha commesso (mostrandole la testa infissa nel tirso che ella ancora stringe): Cadmo, con un urlo, prima, e con una specie di breve rito poi, riesce infatti a far tornare in sé la figlia. Dioniso si svela definitivamente come dio e chiarisce come abbia voluto punire non solo Penteo, ma anche coloro che non credettero nella sua divinità, dubitando di sua madre Semele. La colpa di Agave sarà espiata con l'esilio («erra fino alla morte, piangendo lo scempio di tuo figlio»), mentre Cadmo porrà fine alle sue sofferenze una volta che verrà trasformato in drago (e la consorte Armonia in serpe). Nel seguito, è posta a confronto la scena del rinsavimento di Agave (con il conseguente macabro riconoscimento della testa di Penteo) e del dialogo tra lei e il padre Cadmo.

(R) CADMO

Lo smarrimento in seno ancor ti dura?

AGAVE

Non t'intendo. Ma ben parmi tramuti
il mio pensiero, e che a ragione io torni.

CADMO

Puoi darmi ascolto e limpida risposta?

AGAVE

Sì, né quanto pria dissi più non rammento.

CADMO

A quale casa gl'Immensi t'addussero?

AGAVE

Sposa mi desti ad Echion terrigeno.

CADMO

E quale figlio ad Echione nacque?

(P) CADMO

Attendi. La tua mente segue le mie parole?

AGAVE (candidamente, come ridestandosi)

Chi son costoro? Donde, vengo?

CADMO (doloroso e paterno)

Agave, figlia, ricordi a chi ti diedi in sposa?

AGAVE

A Echione.

CADMO

Quale figlio vi nacque?

AGAVE

Dal nostro amore Penteo nacque.

CADMO (straziato)

E quale capo è infisso sopra il tirso?

Non ti volgere ancora!

AGAVE

Dall'amor suo, dal mio, nacque Penteo

CADMO

E di chi rechi fra le braccia il capo?

AGAVE

D'un leon...disse chi con me lo prese.

CADMO

Guarda bene: è guardar lieve fatica.

AGAVE

Che vedo ahimè! Queste mie mani che recano?

CADMO

Fissalo bene e lo saprai ben chiaro.

AGAVE

Oh me infelice! Oh spasimo crudele!

CADMO

Che somigli ad un leon ti sembra?

AGAVE

No! Questo è il capo di Penteo, me misera!

CADMO

Io lo piangevo e tu nol conoscevi!

AGAVE

Chi l'uccise? Com'è fra le mie mani?

CADMO

Triste, se giunge inopportuno, il vero!

AGAVE

Il capo di un leone.

CADMO

Volgiti e guarda, sciagurata!

AGAVE (con un grido orribile)

Orrore!

(Le gambe le si piegano. Due anziani
la sorreggono mentre essa cade riversa)

AGAVE

Parla! Mi balza nell'attesa il cuore!

CADMO

Tu l'uccidesti e le sorelle tue.

AGAVE

Dove fu ucciso? Nella reggia o dove?

CADMO

Dove Atteon le cagne già sbranarono.

AGAVE

E perché al monte andò lo sventurato?

CADMO

Per fare al Nume oltraggio e ai vostri riti.

AGAVE

E come noi su lui quivi piombammo?

CADMO

Bacco voi folli, e tutta Tebe rese.

AGAVE

Ora comprendo! Ci colpì Dioniso!

CADMO

Dio non lo credevate! Offeso, offese.

AGAVE

E il caro corpo di Penteo, dov'è?

CADMO

L'ho ritrovato a stento e qui lo reco.

AGAVE

Congiunte insiem le membra sue trovasti?

CADMO

Con gran pena lo rinvenni, e qui il reco.

AGAVE

Che colpa avea di mia follia, Penteo?

CADMO

Pari si rese a voi spregiando il Nume [...]

Come si può notare dal raffronto, Pinelli conduce al massimo della concisione la scena *clou* della tragedia, che, nell'opera prevede l'ingresso di Dioniso anticipato rispetto alla versione euripidea. L'Agave della tragedia ha ancora la forza di fare (vane) domande al padre, dopo l'agnizione della testa del figlio; quella del melodramma perde i sensi, dopo un breve momento di lucidità. La conclusione della tragedia vede l'apparizione di Dioniso trionfante e vindice.

Mentre la tragedia di Euripide si conclude con un mesto scambio di battute tra Cadmo e Agave e le loro future disgrazie, nel libretto di Pinelli si compie il trionfo e insieme la vendetta di Dioniso, che sovverte la gerarchia di Tebe e dà origine al suo culto. In tutti i due testi, Dioniso è assorbito dalla luce che emana in quanto divinità e in questo modo scompare alla vista degli umani: una simile uscita di scena aveva richiesto tutti gli sforzi dell'illuminotecnica possibile nel 1948.

Un confronto tra traduzione di Romagnoli e libretto di Pinelli non può esimersi da qualche analisi metrica: la poesia dell'illustre grecista ci riporta un mondo remoto, mitico e lontano, costruito in endecasillabi e dotato di un lessico aulico, a cui il dio Dioniso comunque appartiene e a cui sembra dover rispondere:

(R) DIONISO

(...) Abbandonati i lidi solchi e i frigi,
feraci d'oro, e i persiani campi 15
saettati dal sole, e le città
di Battria, e il gelo della nuda terra,
all'Arabia Felice e all'Asia giunto,
che presso giace al salso mare, e vanta
città belle turre, popolose 20
d'Elleni e insiem di barbari, e le danze
quivi introdotte e i riti miei, che, chiaro
fosse ai mortali ch'io son Nume, a questa
città d'Elleni primamente io giunsi.

(P) DIONISO

(...) Né sanno ancora ch'io sono in loro,
e ch'io son Nume,
Io mi rivelo, Dioniso.
Già la terra tebana è invasa
dal sacro suolo delle mie Menadi,
recanti dai campi persiani
i miei canti e i miei riti.
Già il sangue del capro scorre
sulla reggia ostile di Penteo,
e la città tumultua.

Non è così in Pinelli, dove più che sull'origine, Dioniso insiste sul presente, sugli effetti che può portare a Tebe e ai suoi cittadini: la polimetria del librettista sembra seguire la volubilità tipicamente umana del dio. Si metta ancora a confronto l'ingresso di Tiresia nelle due versioni:

(R) TIRESIA

Chi della porta a guardia sta? D'Agenore
il figlio a me venir si faccia, Cadmo,
che, abbandonata la città di Sidone,
questa rocca di Tebe edificò.
Gli annunci alcuno che lo vuol Tiresia.
Egli sa perché, vengo, e ciò ch'io, vecchio,
con lui più vecchio stabilii: di cingere
pelli di cervio, ed impugnare il tirso,
e al capo cinger ramoscelli d'ellera.

(P)TIRESIA

La più che umana forza delle Menadi
la sacra estrema ispirazione,
l'improvviso terrore delle armate,
Dioniso annuncio!

Anche qui il librettista, sembra (nella risposta data dall'indovino cieco al sacerdote, ligio ai valori ellenici dei Tebani) raggiungere subito l'obiettivo: mostrare chi è pro e chi è contro Dioniso e forse (e qui sta l'empietà per la religione greca) chi ha bisogno delle cruento epifanie del dio per credergli.

Sappiamo quanto sia particolare e quante avversioni abbia incontrato il culto dionisiaco, la figura divina di Dioniso, efebico ma dalle violente dimostrazioni di brutalità, contrario alla tradizione (un po' romantica e ottocentesca) di una civiltà greca apollinea e armoniosa, ma ben presente nel calendario festivo di Atene con l'avvento del dio proclamato nei culti ditirambici²³². Né la tragedia di Euripide (ultima tra quelle pervenuteci e rappresentata postuma) è l'unica ad essere stata scritta sulla vicenda: dal *Penteo* di Tespi e le *Baccanti* e il *Penteo* di Iofonte (figlio di Sofocle), alla *Lykourgeia* e al *Penteo* di Eschilo o alla *Semele folgorata* di Spintaro²³³, il soggetto non è monopolio euripideo, anche se Euripide rimane il più adatto nella sfida a rappresentare sulla scena un dio, sondando l'abisso tra la follia patologica dell'uomo e quella sacra e profetica prodotta da Dioniso²³⁴. Negli anni successivi a Romagnoli (e al libretto di Pinelli), si è anche discusso sull'efficacia di tradurre le gesta di uno straniero a Tebe, rappresentato dall'illustre grecista come un «epigono del Cherubino mozartiano-dapontiano»²³⁵ a detta di Alessandro Iannucci.

Ricche di implicazioni rimangono pure le figure regali umane della vicenda: Penteo, ateo nei confronti di Dioniso, Cadmo, vicino al dio per quello che la vita gli ha insegnato di amaro e forse perché ha già perso una figlia e un nipote, Agave, madre e figlia troppo poco cosciente. La scelta del soggetto delle *Baccanti* per Euripide, conferma il suo ateismo ed estraneità alla vita della polis: quando Penteo si traveste (non tanto da donna) ma da falsa seguace del dio, si copre di ridicolo, ma soprattutto va incontro a morte certa (e feroce). Penteo rappresenta il potere politico, disposto a scendere al compromesso pur di mantenere il potere²³⁶. Dioniso sa essere ambiguo e doppio, tanto da indurre chi ha il

²³² Cfr. K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, tr. di M. Kerényi, Milano, Adelphi, 1992, p. 270-317.

²³³ Ricaviamo queste e altre preziose indicazioni in Alessandro Iannucci, "Tradurre Dioniso. Osservazione a margine di una recente traduzione delle *Baccanti*", in *Università degli Studi di Ferrara, Annali online Lettere*, vol. I-II, pag. 355-372, 2011.

²³⁴ Sul tema della follia l'approfondimento può essere effettuato in Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*. Milano, Cortina, 2010.

²³⁵ A. Iannucci, "Tradurre Dioniso. Osservazione a margine di una recente traduzione delle *Baccanti*", *cit.*, p. 363. I versi della traduzione di Romagnoli in questione sono pronunciati da Penteo rivolto alle guardie "E voi correte a Tebe, e rintracciate / il forestiere di donnesco aspetto / che alle femmine adduce il nuovo morbo, / e contamina i letti".

²³⁶ Cfr. Luciano Canfora, *La natura del potere*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pag- 60 e seg.

potere a farlo arrestare.

II.2.3 Il confronto con altre versioni melodrammatiche delle Baccanti nel 20° secolo: *Die Bakchantinnen* del 1931 e *The Bassarids* del 1966

Die Bakchantinnen di Egon Wellesz (Vienna 1885 - Oxford 1975), rappresentate nel 1931 alla Wiener Staatsoper su libretto proprio in due atti e la direzione di Clemens Krauss, avevano trovato spunto da una precedente collaborazione con von Hoffmansthal nei primi anni '20 sul titolo *Pentheus*, non portata avanti. Anche qui Agave ha più spazio che nella tragedia e molti episodi, invece, tra cui il travestimento di Penteo, non sono posti in scena. Euripide diventa spesso una cornice esteriore del dramma musicale. In Wellesz, Agave diventa l'assassina della sorella, che quindi dovrà essere punita dal nuovo dio, il quale usa Penteo come strumento di vendetta nei confronti di Agave. Con la teofania finale di Dioniso (che non era stato riconosciuto come tale dal giovane re), Wellesz abbatte tutta la problematicità di Euripide, identificando il dio con Cristo, risacralizzando il mito e l'arte²³⁷. Ci sono punti, tuttavia, di contatto tra le due versioni: l'uso del coro, che anche in Wellesz ha momenti di espressività gestuale e coreografica, e l'idea di un recupero barocco teatrale (per i paesi in lingua tedesca si trattava, negli anni '20, della Händelrenaissance). In Wellesz, Penteo è un eroe che pecca di *hybris* e che muore in modo stilizzato e non cruento come in Euripide (e in Pinelli-Ghedini). Wellesz, pur essendo discepolo di Schönberg, non fa uso della dodecafonia, considerata troppo oggettivista, ma si rifà ad una concezione di opera gluckiana, con melismi, nelle parti solistiche, che rispecchiano le antiche melopee liturgiche, di cui l'autore, bizantinista, era esperto²³⁸.

The Bassarids, su libretto di Wystan H. Auden e Chester Kallman, musicata da Hans Werner Henze (Gütersloh D 1926 - Dresda 2012) fu presentata al Festivalspielhaus di Salisburgo nel 1966 per la direzione di Christoph von Dohnány, con la traduzione del libretto in tedesco ad opera di Marie Basse-Sporleder. Henze, è lontano dalle forme che

²³⁷ Queste posizioni di Wellesz, mistico-cristiane, sarebbero state generate dagli studi di musica bizantina e dalla lettura del mistico Angelus Silesius, così come il rapporto delle donne con Dioniso sarebbe stato influenzato dalla lettura di Johann J. Bachofen *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, 2 voll., tr. a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi, 1988.

²³⁸ Molto interessanti le pag. 83-101 a questo proposito tratte da Roberto Russi, *Le voci di Dioniso*, cit.

caratterizzano l'avanguardia e la sperimentazione musicale di quel decennio, sfugge a qualunque dogmatismo, ma «guarda al suo Novecento considerando novità il modo con cui gli elementi linguistici si combinano e si ripensano»²³⁹. Come in Pinelli-Ghedini e a differenza di Wellesz, qui permane un rapporto compositore librettista e, anzi, come già avvenuto in altri prestigiosi precedenti (si pensi al *Rake's progress* di Stravinskij) il prodotto poetico del duo Auden-Kallman è estremamente elevato qualitativamente da un punto di vista poetico, e variegato per situazioni e caratteri. La scelta del titolo (tratto un frammento di Eschilo Βασσαραί, portatrici di pelli, sinonimo di Baccanti, su idea di Auden proposta a Henze al festival di Glyndebourne del 1961) portò alla richiesta, da parte del compositore, di un atto unico, composto da quattro movimenti come una sinfonia (forma sonata, scherzo e trio, adagio e fuga, passacaglia). La vicenda venne riscritta anziché adattata (tratta dall'originale greco dell'edizione critica curata dal filologo nordirlandese Eric Dodds, (Banbridge 1893 - Oxford 1979) e Henze, in poco tempo, terminò la sua partitura, contrapposta al serialismo dominante la scuola di Darmstadt degli anni '50²⁴⁰. Questa sua pagina, vuole essere una risposta a tutto ciò che è dogmatico e una espressione personale di nuovo umanesimo.

Proprio in una lettera a Dodds del 19 agosto 1966, Auden, spiega, secondo la sua versione, come nacque la scelta del tragediografo greco «[...] Euripides raises the ethical question: *Are the gods righteous?* [...] there is, surely, something rather subversive in his work»²⁴¹. Partendo dal presupposto che per Henze, Euripide non potesse pensare che il suo pubblico considerasse Dioniso un dio da adorare²⁴², per il librettista, Dioniso è un mostro e Hofmannsthal, (come già per Wellesz) rimane un modello. Prevale il tema (rivisitazione del conflitto tra apollineo e dionisiaco) dell'elemento irrazionale come forza psichica. Il libretto è stato pubblicato in una versione mai posta in musica da Henze, perché troppo lungo per un atto unico. Interessante (e vicino alla pratica del dramma satiresco che

²³⁹ R. Russi, *cit.*, p. 142.

²⁴⁰ Si veda le pag. 103-107 di F. Arato, *Lettere in musica, cit.*

²⁴¹ Wystan H. Auden - Chester Kallman, *Libretti and other Dramatic writings 1939-1973*, London, Faber & Faber, 1993, p. 681.

²⁴² «Daß Euripides selbst nicht daran gedacht haben kann, oder auch nur wollte, da seine Hörenschaft daran dachte, Dionysos sei ein Gott, würdig der Verehrung», così si esprime il compositore, in *Euripides wieder Aktuel*, tratto da W. H. Auden - Ch. Kallman *Libretti and other Dramatic writings cit.*, p. 710.

inframmezzava le tragedie) l'inserimento di un intermezzo pastorale, al centro del libretto, che penetra le pulsioni più profonde di Penteo. Già dal 1968, Henze, tuttavia, tagliò l'intermezzo, che per lo più scomparì nelle successive riprese e incisioni. I due librettisti reinterpretano «con il rito agreste dei Bassaridi il conflitto tra Razionalità e Irrazionalità contenuto nello *Zauberflöte*»²⁴³. Penteo rappresenta l'uomo moderno, privo di centro, Dioniso è un dio deluso che delude l'ansia dell'uomo (la teofania finale in Henze è un passaggio di consegne da Penteo a Dioniso, tiranno non meno assoluto del precedente).

Quest'opera rappresentò per il compositore tedesco una contrapposizione all'avanguardia e alla sua astrattezza, così presente in Germania, grazie alla scuola di Darmstadt. Tra i personaggi aggiunti, in questa versione del mito, ricordiamo Beroe, nutrice di Semele e Penteo, Autonoe, sorella di Agave e il capitano della guardia. Penteo è un intellettuale che non può che concedersi altro che una vita ascetica, senza un ruolo nel mondo, dipendente da Agave, la quale al momento dell'annientamento del figlio, lo considera solo una sua estensione di dominio e lo uccide come una parte di sé, un azzeramento che riporta alla nascita: una regressione al grembo. Dioniso è vicino ad un dandy, a Byron, Lord Brummel, Wilde, più che a un dio e i Bassaridi, ricordano, per l'abbigliamento, degli *hippies* che vengono delusi, alla fine dell'opera, dal loro *leader*²⁴⁴. Grande il successo alla prima, così come nelle prime riprese in italiano e in inglese, che hanno consentito, in oltre cinquant'anni, all'opera di rimanere in repertorio.

II.2.4 Conclusioni

La fine del V secolo a. C., periodo in cui furono scritte *Le Baccanti*, sancisce anche la conclusione di un periodo glorioso per Atene. Nel 405 a. C., la battaglia navale di Egospotami (sconfitta contro Sparta) pone fine alla repubblica ateniese (oltre che alla guerra del Peloponneso) e dà inizio, per otto anni, al comitato aristocratico detto governo dei Trenta tiranni, voluto dall'eterna rivale Sparta. C'è tutta un'atmosfera di contestazione

²⁴³ Cfr. F. Arato, *cit.*, p. 106.

²⁴⁴ Così vengono descritti in Wolfram Schottler, "*Die Bassariden*" von H. W. Henze. *Der Weg eines Mythos von den antiken Tragödie zur modernen Oper*. Treviri, Wissenschaftlicher Verlag, 1992, p. 131.

religiosa e decadenza già al tempo in cui fu scritta e, pertanto, Pinelli e Ghedini hanno deciso di avventurarsi in un territorio impervio, che poteva essere criticato a teatro, già per la scelta stessa del soggetto, scritto dal tragediografo greco alla corte del re di Macedonia Archelao e rappresentato postumo nel 403. I due torinesi sono consci che *Le Baccanti* vanno contro le consuetudini operistiche (anche se sono costretti a ridurre la parte di Tiresia e implementare quella di Agave) e scelgono di mettere in scena ciò che in tragedia viene riportato²⁴⁵. Librettista e compositore lasciano da parte nette prese di posizione ideologiche nei confronti della materia problematica religiosa e del mito, ma dimostrano un preciso atteggiamento poetico comune, che mette in rilievo il magico, il fantastico. È posto anche in evidenza il contrasto generazionale Penteo-Cadmo, ove l'ordine apollineo non può sempre avere la meglio sul caos dionisiaco. Gli eventi bellici e il dopoguerra in cui andò in scena la prima hanno fatto sì che gli autori sembrino aver rinunciato in modo definitivo «a esprimere idealità auliche o condanne, limitandosi a restituire una presunta coerenza morale non più sostenibile nella situazione storica del Novecento»²⁴⁶. Proprio eludendo il giudizio, in questa versione musicale, fuoriescono le contraddizioni che la tragedia propone al pubblico nel suo svolgimento. Il disagio dell'uomo contemporaneo trova rifugio in una fiaba priva di giudizi, dopo aver conosciuto la distruzione propria e della propria civiltà²⁴⁷. Il coro ha un ruolo talmente dinamico nell'economia dell'opera che, nella ripresa scaligera del 1972, si decise di assegnare la pantomima del passaggio di mano in mano della testa di Penteo nel III atto, al corpo di ballo. Le situazioni drammatiche vengono caratterizzate da Ghedini, attraverso alcune formule ritmiche, più o meno statiche o iterative, in base alla loro qualità timbrica, che restituiscono all'ascoltatore il senso delle forme chiuse²⁴⁸. Il timbro in Ghedini, per dirla con Salvetti, «non ha nulla della carica sensuale impressionistica, è spoglio e avvicicabile solo con metodo fenomenologico»²⁴⁹. Quindi, con le differenze proprie del soggetto, Ghedini, cresce nelle ambizioni, da un punto di vista melodrammatico sia a

²⁴⁵ G. F. Ghedini, "Note su "Le Baccanti" e su altri lavori", in *Agorà*, II, 1, 1946, p. 23-25.

²⁴⁶ Guido Salvetti, "L'«antipoetica»", *cit.*, p. 412 e 415.

²⁴⁷ *Idem, cit.*, p. 412.

²⁴⁸ *Idem, cit.*, p. 410.

²⁴⁹ *Idem, cit.*, p. 414.

livello personale che nella collaborazione con il suo librettista preferito, confermando gli elementi della sua cifra stilistica. Indubbiamente il mancato successo della prima, il differimento del debutto, le difficili indicazioni coreografiche per il Coro, la scarsa presa musicale su un pubblico più vasto, hanno inficiato le possibili riprese del melodramma, ma testimoniano – se ce ne fosse bisogno – che il musicista rimase fermo sulle sue posizioni, senza indulgere a tradizioni di repertorio operistico o di pubblico, come ci testimonia il suo carteggio con Carlo Pinelli. Anzi, il compositore, ormai più che cinquantacinquenne, era consapevole, che, in caso di prosecuzione della sua carriera operistica, non avrebbe avuto più a disposizione i versi del fidato Tullio, ormai volto a più sicuri traguardi nel campo della sceneggiatura cinematografica. Ancora una volta, Ghedini evita le incertezze in cui antiverismo e neoclassicismo potevano condurlo: è combattivo nei confronti del vacuo e del falso teatrale. Porta avanti la sua idea di coro (già presente in *Re Hassan*) in cui – secondo una tecnica barocca propria dei Gabrieli, da lui così tenuti a mente – viene evidenziato il contrasto soli-tutti, senza una precisa finalità scenica.

II.3 *Billy Budd* di Salvatore Quasimodo: il rilancio di Ghedini nel repertorio teatrale

Anche in questa disamina del testo del libretto, il nostro lavoro mirerà a dimostrare come questa opera – forse più di altre di Ghedini – soddisfi l'esigenza poetica dell'occasione e del porre un elemento limite al suo comporre (come detto nell'Introduzione). Qui più che altrove, il maestro piemontese è stato costretto a lavorare in tempi strettissimi, come ci testimonia il suo carteggio, probabilmente allo scopo di accogliere le richieste del sovrintendente de La Fenice (teatro che, in tutt'altre circostanze, dieci anni prima, aveva visto il debutto del *Re Hassan*). Gli altri elementi che confermano la condizione dell'eccezionalità dell'atto unico sono: la collaborazione con un altro librettista prestigioso, ma occasionale anch'esso; l'uso di un organico limitato e il comporre un oratorio scenico di durata breve, conciso, spoglio più che essenziale. Tutte queste caratteristiche esaltano il compositore: egli infatti osa forse di più qui che in altre pagine melodrammatiche, conscio che il *Billy Budd* presenti più i tratti di una manifestazione d'avanguardia musicale pensata per il XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, piuttosto che quelli di un lavoro dotato dei canoni necessari per poter rimanere stabilmente nel repertorio operistico. In realtà, da una lettera del 9 gennaio 1950²⁵⁰ all'intramontabile amico (già allievo) Carlo Pinelli, apprendiamo che l'oratorio scenico sarebbe stato replicato all'Opera di Roma il 31 marzo 1951, per la direzione di Ottavio Ziino (Palermo 1909 - Roma 1995), la regia di Mario Frigerio e l'interpretazione del già celebre baritono Piero Guelfi (Genova 1915 - ivi 1989) nella parte del protagonista e, da un'altra lettera, datata 13 marzo indirizzata a Giorgio Negri²⁵¹ (Torino 1894 - Trieste 1974), che il 1° agosto sarebbe avvenuta un'ulteriore replica in forma di concerto al Conservatorio "P. L. da Palestrina" di Cagliari il 1° agosto dello stesso anno. Abbiamo notizia di una successiva ripresa nel 1954, al Teatro Regio di Torino l'11 maggio, con la direzione di Luigi Toffolo (Trieste 1909 - ivi 2004), (rappresentata insieme a *Il re* di Giordano e *Amalia al ballo* di Menotti) attraverso il carteggio con Carlo Pinelli: in questa lettera, scritta nella seconda metà di maggio dello stesso anno, perfino

²⁵⁰ S. Parise, *cit.*, p. 290.

²⁵¹ Idem, *cit.*, p. 297.

il compositore ammette, a proposito dell'opera:

[...] qui nel *Billy* di *aristocraticità* ce n'è troppa, il soggetto è troppo ermetico e la musica troppo spoglia di retorica. Manca insomma il lato melodrammatico. Però a ben considerare, qualcosa questo pubblico ha sentito. Forse la schiettezza di certe pagine, la loro poesia, e quel di misterioso che è insito in questo dramma [...]²⁵²

Ghedini, ultrasessantenne, sembra non nutrire più troppe speranze in questo lavoro – per l'appunto legato al Festival di Venezia – che ebbe la fortuna (probabilmente inattesa) di venir rappresentato per altre tre volte dopo la prima, nel giro di meno di cinque anni (due riprese furono precedenti il debutto della versione di Britten).

Nelle tre serate torinesi, il pubblico non era stato sempre favorevole ma, già l'idea di proporre l'oratorio scenico in un teatro di tradizione come il Regio ci fa pensare che il successo tributato a questa sperimentazione fosse andato al di là delle aspettative.

Questa la critica di Abbiati sempre sul *Corriere della Sera* del 9 settembre 1949, più certa di affermazioni che in altre circostanze, relativa al debutto veneziano:

[...] Opera pure in un atto che precedeva *Mahagonny* di Weill, anziché seguirla, verificando così una caduta spirituale verso il basso, *Billy Budd* ha cercato e trovato l'espressione più confacente ad un teatro moderno che non è necessariamente teatro di aborti [...] Finalmente ha fatto segnare un grosso punto all'attivo dell'Italia artistica, che con questo oratorio scenico passa decisamente in testa alle nazioni qui rappresentate. Noi di questo successo di Ghedini [...] siamo particolarmente lieti. Avendo noi collocato la sua personalità di creatore su un piano europeo, fummo rimproverati di eccessiva, sconsiderata fiducia. [...]²⁵³

Anche in questo atto unico, l'analisi del libretto, una breve comparazione con l'omonimo e celebre libretto di Forster e Crozier (musicato da Britten), le recensioni della prima ci consentiranno di comprendere l'originale presa di posizione di Quasimodo e Ghedini nei confronti della novella di Melville e dell'atto di coraggio intrapreso nel proporlo al pubblico italiano dell'immediato secondo dopoguerra. Anche qui il nostro intento, attraverso l'analisi del testo del libretto, sarà verificare, anche in questo breve oratorio,

²⁵² Idem, *cit.*, p. 316.

²⁵³ F. Abbiati, *Corriere della Sera*, 9 settembre 1949.

scevro e conciso, costituito quasi per metà dal parlato in prosa del corifeo, se l'idea di teatro costruito fondamentalmente sul suono e d'"occasione" venga portata avanti, con la nuova collaborazione del letterato siciliano e una penuria di mezzi (piccola orchestra e coro, nessuna voce femminile), che ci fa capire come Ghedini sia lontano dalle ambiziose intenzioni delle *Baccanti*, attraverso la costante di un pluralismo linguistico.

II.3.1 La novità del corifeo, la fonte letteraria di Melville e un breve confronto con il *Billy Budd* di E. M. Forster- E. Crozier e Britten

Abbiamo già visto come nella primavera del 1948, Ghedini, dopo le critiche alla Scala per le *Baccanti*, volesse abbandonare il genere operistico²⁵⁴. Fu Ferdinando Ballo²⁵⁵, allora sovrintendente a La Fenice, a convincere il compositore a riprendere la vena creativa per l'oratorio scenico *Billy Budd*, su libretto di Salvatore Quasimodo. Suvini Zerbini aveva già pubblicato il libretto in agosto, svolgendosi il debutto ai primi di settembre. Il poeta siciliano prevede la realizzazione drammatica attraverso una dozzina di interventi recitati dal *corifeo* in prosa, qualcosa di mai tentato nel teatro d'opera italiano e che difatti incontrerà critiche. E nel modo di rivestire i versi, Ghedini ha grande capacità nell'eclissare l'organico strumentale, facendo uso anche di un unico strumento, quando è necessario, per evidenziare timbricamente l'ineludibile tragica conclusione. Sono quattordici pagine di libretto, in cui la voce recitante occupa uno spazio consistente. A pag. 5-6,²⁵⁶ il corifeo, in divisa di gala della Royal Navy di fine '700, ci descrive l'epoca storica, nella quale l'Inghilterra, nemica della Francia del Direttorio, è costretta a sedare rivolte con il sangue a bordo delle proprie navi e Billy Budd, gabbiera di un'imbarcazione mercantile, è forzato, insieme ad altri marinai, ad arruolarsi per la guerra. Già in questa

254 Si veda cap. II.2.1, lettera da Pino Torinese a Carlo Pinelli, del 26 marzo 1948.

²⁵⁵ Ferdinando Ballo (TR 1906 – Milano 1959) critico musicale e direttore artistico, collaborò al *Leonardo*, *La Rassegna Musicale*, *L'Italia letteraria*, guidando la collana di Guide musicali di opere contemporanee dell'editrice di nicchia-libreria La Lampada (con cui Carlo Pinelli pubblicò quella dedicata al *Re Hassan*. Dal 1945 al 1948 fu critico musicale dell'*Avanti!*, fondò i Pomeriggi Musicali, assumendone la direzione fino al 1950, presso il Teatro Nuovo di Milano, mentre per cinque anni ricoprì la carica di membro del comitato direttivo del Festival Internazionale di musica contemporanea di Venezia (dal 1947 al 1952). Dal 1950 al 1954 divenne direttore artistico del settore musica della Radio RAI di Roma e dal 1954 al 1959, direttore del neonato centro di produzione televisivo RAI di Milano.

²⁵⁶ Conservato presso la Biblioteca del Conservatorio Statale *G. Verdi* di Milano (Libretti AA.359).

premesse, vi è la predestinazione del protagonista, capro espiatorio di un sistema sociale chiuso come quello dell'*Indomitable*, su cui navigano i personaggi in scena.

L'oratorio scenico è stato recentemente ripreso il 28 aprile 2018, presso la sala “G. Verdi” a cura del Laboratorio Cantar Inscena dell'omonimo conservatorio milanese, con la collaborazione dei docenti del Dipartimento di Canto e teatro musicale e di Musica vocale da camera, del corso di Scenografia del Melodramma e di Fashion Design dell'Accademia di Belle Arti di Bologna e del corso di trucco della BCM di Milano. Alla direzione, gli studenti delle classi di Direzione d'Orchestra e la voce recitante affidata al figlio del premio Nobel, Alessandro Quasimodo²⁵⁷.

Riguardo alla fonte letteraria da cui Quasimodo trasse il libretto, sappiamo che il romanzo breve di Herman Melville fu scritto tra il 1889 e il 1891, anno della morte dello scrittore statunitense. La prima edizione originale, edita nel 1924 a Londra dall'editore Constable & Co. a cura di Raymond M. Weaver della Columbia University, riporta il sottotitolo, non presente nella traduzione italiana, «an inside narrative», che molto ci suggerisce sulla modernità dell'opera. Dalla prima traduzione montaliana, edita da Bompiani nel 1942, si sono succedute, in 75 anni, una dozzina di versioni nella nostra lingua, ma alla fine degli anni Quaranta, il soggetto era ignoto ai più in Italia, presentava un soggetto scabroso e poteva rappresentare una scommessa a teatro, non prevedendo neppure una voce femminile. Quasimodo, nel libretto, tra parentesi, come sottotitolo, lascia l'inglese «the cheerful See-Hyperion» (tradotto poco dopo con «ridente Iperione marino» nel lungo intervento iniziale della voce recitante), che conferma quello che il corifeo dirà all'esordio su Billy Budd: «[...] Ha un volto di fanciulla, bello, forte, a vent'anni, non c'è uomo più felice, perché non ha lasciato né famiglia, né casa. Il suo volto liscio, ricorda quello di qualche Ercole greco. Non sa leggere, né scrivere, ma sa cantare. [...] Non parla, ma colpisce»²⁵⁸. Tutte queste doti, in breve tempo, portano alla promozione di Billy e quindi

257 Segnaliamo all'interno del programma di sala il contributo di M. Grazia Campisi “Ghedini e Billy Budd: il processo compositivo”, p. 14-19, tratto dalla tesi di diploma in Storia della Musica, relatrice la prof.ssa Pinuccia Carrer e correlatore il prof. Franco Pulcini. La ripresa è avvenuta nell'ambito delle celebrazioni per il 50° anniversario della morte del direttore d'orchestra Tullio Serafin. <https://www.youtube.com/watch?v=i48jzG1WMXE>

²⁵⁸ S. Quasimodo, *Billy Budd*, Suvini-Zerboni, Milano, 1949, p. 6.

alla sua disgrazia, perché gli eroi del mito o le divinità non sanno vivere a confronto con le ingiustizie, le invidie e le falsità degli umani: ciò avviene nel romanzo e nel libretto di Quasimodo, dove, da una parte, vi è il maestro d'armi John Claggart, perfido e invidioso del successo di un giovane appena giunto e, dall'altra, il capitano Vere, obbligato a condannare a morte l'assassino Billy Budd, rappresentante della Giustizia terrena che sa di essere ingiusto e di perdere – in guerra – un valido subalterno, consapevole del fatto che l'accusa di ammutinamento lanciata da Claggart sia falsa e abbia accecato Budd di ira. Nella realtà, probabilmente, il comandante di nave avrebbe dovuto consultare un ammiraglio, prima di comminare l'impiccagione e la perdita di un altro marinaio in guerra, ma ci rendiamo conto che, per Melville, Billy Budd è una metafora: un *sacrificato* puro a metà tra un dickensiano Twist, ormai cresciuto, e un dostoevskiano *idiota* principe Myskin²⁵⁹.

Il soggetto era già stato motivo di interesse per il regista Luchino Visconti, durante la guerra, nell'anno della pubblicazione della traduzione di Montale. Ma Alessandro Pavolini, ministro fascista della allora Cultura Popolare lo ritenne troppo esterofilo (anche se in realtà non dava un giudizio lusinghiero sulla marina da guerra inglese). Nel 1951 verrà ridotto in libretto da Forster e Crozier per Benjamin Britten, in quattro atti (poi ridotti a due dal musicista britannico nel 1960). Nel 1962 fu realizzata una versione cinematografica di produzione inglese, con la regia di Peter Ustinov (coautore anche della sceneggiatura), dopo che nei paesi anglofoni ne era stata ridotta con successo una versione teatrale fin dal 1949, a cura degli americani Louis O. Coxe e Robert Chapman.

Riguardo alla più celebre versione musicata da Britten, il compositore inglese quando inizia a cimentarsi con il *Billy Budd* è ancora un giovane compositore, ma è appagato dal successo ottenuto – poco più che trentenne – nel 1945 dal *Peter Grimes*, altra vicenda che conduce alla tragedia in una comunità ristretta, in cui il mare è sempre ben presente, cosa non strana in un popolo, come quello inglese, di navigatori, residente su un'isola. In Britten, i due librettisti hanno previsto più personaggi (vista l'ampia durata dell'opera) e il protagonista è sempre un baritono, mentre le voci di Claggart e Vere sono invertite

259 Dall'*Introduzione* della traduzione italiana di *Billy Budd*, a cura di A. Ceni, Milano, Feltrinelli, 2009.

rispetto a Ghedini: il primo è interpretato da un basso, il capitano da un tenore. Soprattutto, in Britten, è Vere a ricordare i fatti trascorsi e a rimproverarsi di aver frainteso il saluto del giovane gabbiera (*Rights o' Man*²⁶⁰), inducendolo a considerare Budd uno dei tanti rivoltosi che si imbarcavano ai tempi della guerra contro la Francia rivoluzionaria. Nel compositore inglese, è Claggart a pagare un novizio per cercare di coinvolgere in un ammutinamento Billy. Nel finale tragico, il protagonista sembra redimere l'ufficiale con la sua benedizione, prima di morire. Britten è affascinato dal destino di morte del protagonista e dalla sua contraddizione, per la quale ha previsto due accordi, tanto vicini, quanto inconciliabili (si bemolle maggiore e si minore). In ogni caso, senza censurare le implicazioni omosessuali (presenti in Melville, taciute in Quasimodo-Ghedini) che spingono all'odio Claggart nei confronti di Budd, il musicista britannico predilige una luce quasi epica sulla vicenda e ha la capacità di passare da una scena all'altra a mezzo di una tecnica (di derivazione cinematografica) di dissolvenza incrociata generata da un crescendo, che potremmo definire un moto ondoso in aumento. Billy è buono anche se omicida, non appartiene alla società che lo condanna, perché non sa difendersi con la parola e, pertanto, non può mentire. L'aria di Vere *I accept their verdict* e quella di Budd incatenato sono collegate da 34 accordi orchestrali misteriosi e quasi mistici. Dagli anni '60, Britten scelse di ridurre l'opera in sole due parti, accentuando l'unità drammatica. È curioso che nella recensione della prima veneziana del *Billy* di Ghedini, Abbiati scriva:

[...] Ghedini, almeno per le fonti di ispirazione, non ha dimenticato Britten. Il suo marinaio è un poco affine al pescatore Peter Grimes²⁶¹. Ma dopo queste osservazioni, in tutta coscienza, non ci sarà nessuno, in buona fede, crediamo, che vorrà negare al compositore del *Billy Budd* la nobiltà dei concetti che animano la sua visione d'arte, anche qui intonata a questa comprensiva tenerezza per gli uomini che peccano e che soffrono e che cadono senza colpa. E non ci sarà nessuno – speriamo – che vorrà negare, come da tale posizione sentimentale e umana del Ghedini discenda lo speciale

²⁶⁰ Billy Budd con il saluto, stava congendandosi con la nave mercantile presso cui aveva prestato servizio

²⁶¹ Il 7 dicembre 1945 Fernando Previtali aveva diretto una prima radiofonica dell'opera all'auditorium della RAI di Roma, nella traduzione di Massimo Mila, solo sei mesi dopo la prima di Londra al Sadler's Wells Theatre.

potere di commozione, senza del quale è inutile presumere di fare del teatro [...]»²⁶²

Non siamo del tutto d'accordo con l'accostamento dei due protagonisti Peter e Billy (anche se concordiamo che si tratti di due *diversi* circondati da crudeli *uguali* che li trasformano in capri espiatori), ma ci colpisce che il grande critico musicale lombardo abbia accostato Britten a Ghedini, due anni prima della sua versione del *Billy Budd*. Simone Ricci²⁶³ ci informa che il compositore britannico rimase irritato dal debutto veneziano, visto che anch'egli stava lavorando all'identico soggetto, che Guido M. Gatti ritenne il *Billy Budd* sprovvisto di spunti drammatici, che Gavazzeni, invece, ne aveva sottolineato il successo alla prima e che autore delle scene e dei costumi fu il celebre Renato Guttuso.

II.3.2 Analisi del libretto e confronto con il romanzo breve di Melville

Otto sono i personaggi del dramma musicale di Quasimodo-Ghedini, tutte voci maschili ovviamente, tre tenori, tre bassi, due baritoni (tra cui il protagonista). Il coro di marinai è in realtà composto da 5 voci soliste, due tenori, due baritoni, un basso. Interessante notare come il giovane Billy Budd sia interpretato da un baritono, mentre il subdolo e più navigato John Claggart, maestro d'armi, da un tenore. Per l'anziano marinaio Abbordafumo e il comandante della *Indomitable* Ghedini ha previsto il registro basso. L'atto unico esordisce con un coro, che come in una tragedia greca, commenta fatti già avvenuti: la punizione del maestro d'armi Claggart è già stata inflitta a Billy e, poco dopo, segue – in prosa - un lungo intervento del corifeo recitato, che ci narra le vicende e il carattere del protagonista.

Non poteva parlare come un uomo,
il suo braccio colpiva come spada,
sull'angelo Billy s'è oscurato il mare.
Billy canta, non parla:
voce senza parole canta il mare.

²⁶² *Corriere della Sera*, 9 settembre 1949.

²⁶³ In *Opera libera*, rivista digitale <http://www.operalibera.net/joomla/approfondimenti/1751-giorgio-federico-ghedini-e-laltro-billy-budd> .

L'uomo è lontano qui dove tu canti.

In questi pochi versi, che vogliono imitare un lessico semplice, da marinai settecenteschi (5 endecasillabi e un settenario sciolti, con rima libera, con accenti in terza, sesta e decima sillaba, con eccezione del terzo verso) il poeta siciliano riesce a tratteggiare il mito Billy Budd, insistendo su similitudini, che spesso negano. Il protagonista, lo abbiamo già accennato ha poco di umano, appartiene al mito e, nella loro spontaneità, i marinai non possono che ribadire questo concetto, poco prima che Billy venga preso a frustate. È l'antagonista Claggart a dirigere questo rito di punizione, lui a decidere quando le frustate possono cessare. Dopo l'intervento del corifeo e prima del segnale muto di Claggart, che pone fine alla tortura del condannato, vi è un secondo episodio musicale del coro di marinai, quattro endecasillabi, che sembrano vedere speranza nel protagonista, mettendolo in guardia sulla sua pericolosa attività di gabbiera e distogliendolo dalle ferite inferte dalle frustate:

Ecco il giorno comincia con la frusta,
non temere le strisce del sangue, occhi
di cielo. Attento alle manovre: oggi
al mozzo, domani al gabbiera, attento.

La consumata abilità del premio Nobel, si misura da questi quattro endecasillabi, per quanto lontani dalle coeve liriche raccolte in *La vita non è sogno*, per esigenze di copione. Contiamo due enjambements, tra il 2° e il 3° e il 3° e il 4° verso, l'assonanza *occhi/oggi* sempre tra il 2° e il 3° verso a cui si aggiunge l'anadiplosi *Attento/attento*.

Dal secondo intervento del corifeo, mentre Claggart è uscito di scena, veniamo a sapere qualcosa di più sul suo conto: del suo passato, di certo non immacolato, ma soprattutto della sua viscerale avversione per il giovane Billy, quasi inspiegabile, o comprensibile solo per chi è invidioso della bellezza, della giovinezza e opposto all'innocenza.

Seguono un brevissimo scambio di battute tra l'esperto marinaio Abbordafumo e il protagonista, ove il primo sembra l'unico, a bordo della nave, a schierarsi con Billy, a solidarizzare e a metterlo in guardia da Claggart. Abbordafumo si esprime in doppio senario (composto da binari)

Eh, mio Baby, Claggart ha la voce dolce.

o con una combinazione di settenario e ottonario, ove si insiste sull'*attento*, questa volta nei confronti del perfido Claggart, rendendo l'iterazione efficace e profetica

Attento, Baby, attento, attento al gentile Claggart.

Mentre l'intervento di Budd, il primo nell'opera, è in decasillabo

Qualche volta, ma con me è cortese.

L'uscita di Abbordafumo coincide con il rientro di Claggart e il secondo rancio dei marinai: l'incidente di Billy, che si lascia sfuggire la gavetta, il cui grasso giunge ai piedi dell'antagonista, non scatena ulteriori punizioni. Claggart, si rivolge (anche se sarcasticamente) in modo gentile a Budd, insistendo sulla parola *bello*, un'altra sua caratteristica:

Bello, ragazzo mio, ciò che hai fatto;
bello come è bello chi l'ha fatto.

Claggart esce e riprende il corifeo, questa volta, per dirci che alcuni giorni di navigazione sono trascorsi e il rapporto tra i due antagonisti sembra essersi acquietato: ma, la voce recitante sottolinea la malignità e l'imprevedibilità del maestro d'armi.

A questo punto compare in scena, solo nei desideri del protagonista, l'amata Molly Bristol, mentre Billy Budd canta la sua lontananza, generanti in lui tristezza e solitudine. È una delle due pagine musicali più ampie dell'oratorio e, quindi, da analizzare con attenzione a livello di versi.

Lontana è Molly Bristol; su un molo
tra bitte e corde, venne avanti notte
a dirmi addio. Oh, la mia donna
stringe il petto di altri marinai.
Canta, ride; ma è triste. Per me
piangeva sotto le lanterne. È triste,
lo so, vento che batti alle murate

e stridi e piangi come Molly Bristol.
L'invidia e l'odio sono
specchi taglienti: desolate, fredde
misure della morte.

Anche qui prevalgono similitudini, (vv. 7-8), l'iterazione (o se preferiamo anadiplosi) dell'attributo "triste" (vv. 5-6), che non si addice a Billy Budd, ma alla sua lontana amata, perché vive in sua assenza. Tuttavia non c'è solo autoesaltazione nei versi del protagonista, ma anche consapevolezza negli ultimi tre, su a cosa invidia e odio possono condurre: la morte. Numerosi gli enjambement che caricano di pathos e nostalgia la scena (ne sono esclusi solo i versi 4, 7 e 8). A livello prosodico prevale l'endecasillabo, con l'eccezione del v. 11 e 13, settenari.

Mentre Billy cade addormentato e Molly, dopo la muta danza sul ponte della nave, esce di scena, riprende la voce del corifeo, che ricorda il pericolo mortale che il protagonista sta correndo a causa di Claggart. Un marinaio ridesta, con un breve recitativo, Budd, inducendolo a seguirlo nell'ammutinamento che si va preparando. Per convincerlo, gli parla della libertà dei marinai francesi repubblicani e gli mostra due monete d'oro. Ma questo ultimo gesto sveglia del tutto Billy che, pieno d'ira, esclama

Ti butto a mare, perdio!

Al che il marinaio fugge, impaurito dalla proverbiale forza del protagonista. Dopo alcuni colpi di cannone, entra in scena il capitano Vere, che rinuncia all'inseguimento della nave francese, perché ormai troppo lontana.

È sempre il corifeo a presentarci il comandante dell'*Indomitable*, che nel frattempo è già rientrato nella sua cabina. C'è una bufera e rientra in scena Claggart:

Qui la civetta non chiama,
qui la cornacchia non ghigna,
ma i gabbiani neri e bianchi,
bianchi e neri passano sugli alberi:
urlano i gabbieri al vento,
all'aria, all'acqua del cielo,

al sale sulla faccia,
alla morte, al vino. Addio, Billy.

In questi versi, prevale, tra la descrizione della natura nella bufera, il bianco e nero dei gabbiani, quasi un dualistico contrasto tra vita e morte.

In questa situazione di perigliosa procella, il perfido maestro d'armi prende la decisione di disfarsi del giovane gabbiera, calunniandolo con l'accusa di essere il capo della rivolta che si prepara a bordo. Inizia un terzetto, in cui Claggart, presso la cabina del capitano, denuncia Budd, ma Vere, che disprezza l'esperto marinaio, pretende che l'accusa venga rivolta di fronte a Billy e chiede delle prove. Nello stesso tempo Abbordafumo, fuori scena, mentre tende delle gomene, quasi in funzione di corifeo, ricorda a Claggart l'odio che lo ha attirato verso il protagonista.

Ricorda, Claggart: se vedevi Billy,
brillava il sangue sulla fronte,
ardevano i tuoi occhi;
ricorda, Claggart, di notte
alle catene di prua c'era un uomo
dai capelli d'acqua e soffiava l'ira
all'orecchio del mite Baby Budd.

Anche qui si insiste su alcune parole chiave: l'imperativo “ricorda”, ma i versi sono meno concreti, sembrano esprimere concetti rarefatti per un vecchio marinaio.

Quando Billy viene accusato pubblicamente da Claggart, Vere vuole dare tempo alla risposta di difesa del protagonista, convinto che sia una calunnia. Ma, mentre il comandante sembra con affetto tenere una mano sulla spalla di Budd, il corifeo, contraddicendo Vere, afferma che

No, non c'è tempo. [...] Nessuno può nulla, persiste il mistero dell'iniquità.

E qui ritorniamo al concetto del protagonista del melodramma del '900, un perseguitato, impotente, incapace di prendere risoluzioni vincenti. Ma forse, come l'antagonista, è soggetto a impulsi irrefrenabili più propri di un uomo del '900, che di un marinaio del

XVIII secolo, o come già detto, propri di una società mitica, più che storica. Infatti, di lì a poco, Billy, a mani, nude, colpisce e uccide Claggart. Il comandante non può che disperarsi e constatare il decesso, mentre il corifeo, afferma che Claggart, mendace, è morto come Anania, quando, mentendo di fronte alle domande dell'apostolo Pietro, perì con sua moglie Saffira, negli *Atti degli Apostoli*.

Sarebbe opportuno aprire una parentesi, data la brevità del libretto, a questo proposito, proprio sulle citazioni bibliche (ben presenti in Melville), comunque, proprie di un costume di vita della fine del XVIII secolo, per riportare cosa dice Massimo Mila:

[...] Alle suggestioni dell'estetismo letterario la musica di Ghedini è sempre stata abbastanza sensibile, e così si spiega l'equivoco in cui egli è caduto, di dare a quest'opera un colorito mistico, forse tratto in inganno dal gran parlare che vi si fa di angeli, di Dio e della Bibbia. Ma tra il misticismo francescano caro a Ghedini e la complessità psicologica dei racconti di Melville c'è di mezzo la Riforma: la Bibbia non implica più un riferimento necessariamente religioso, ma è solo una fonte di solidi valori morali, assolutamente laici. [...] ²⁶⁴

Leggeremo altra critica non certo positiva riservata al debutto dell'oratorio da parte del musicologo piemontese, ma ora riprendiamo la conclusione della vicenda.

Entrano tre ufficiali che giudicheranno l'omicida; Budd, alle loro domande, risponde balbettando, come era avvenuto, ridestatosi dal sogno, nel breve colloquio col marinaio:

Non volevo ucciderlo. Se avessi potuto parlare non l'avrei colpito. Dopo l'accusa, dovevo difendermi e non ho potuto che parlare con il braccio.

Alla domanda del secondo ufficiale, Billy rimane muto, passando al ruolo di vittima predestinata e cercando, con gli occhi, un'impossibile comprensione da parte del comandante, come ci suggerisce la recitazione della voce narrante. Vere infatti, rifà menzione del "mistero dell'iniquità" citato dal corifeo, affermando che una corte marziale non può giudicarlo. Billy viene portato via, scortato, ormai pronto alla pena capitale.

Apprendiamo dal recitante, che il comandante è andato a trovare Budd, prima

²⁶⁴ Massimo Mila, "Lettera da Venezia, Opere nuove al XII Festival Internazionale di musica contemporanea. *Billy Budd* di Ghedini", in *La Rassegna Musicale*, XIX, n. 3, 1949, rubrica Vita Musicale, p. 225.

dell'impiccagione e forse lo ha abbracciato come fece Abramo con Isacco. La luna sorge e il corifeo aggiunge che il cappellano, che è andato a visitare il condannato a morte nella cella, prega per quelli come lui.

Nella scena finale, intitolata *ballata per Billy*, rientra il coro di marinai composto da cinque solisti, con cui il giovane gabbiero dialoga sulla sua prossima morte:

Ahimè, ahimè! Ora tutto è finito:
domani, presto, prima della luce
dovrò salire dalla tolda in alto.

E salirò affamato questa volta
o forse avrò un boccone di galletta
e un compagno vorrà che beva il fondo
della sua nera tazza di acquavite.

L'estremismo drammatico della scena, riconduce Quasimodo a riprendere con regolarità gli endecasillabi, che vanno a formare una terzina e una quartina, con accenti in quarta (o sesta sede) e decima. Si insiste ancora su concetti dicotomici, di luce e buio, come prima di bianco e nero, che non si limitano a veicolare la disperazione del condannato a morte, ma accompagnano la sua fine in una sorta di rituale proprio dei marinai destinati all'impiccagione. Nel frattempo, anche il coro dei marinai, fa da contrappunto alle ultime parole del protagonista, utilizzando, come dicono le didascalie *antifona*, degli endecasillabi, in modo alternato tra i marinai:

Penderà dal pennone come perla.

Dovrà salire dalla tolda al cielo,
presto, prima dell'alba, domattina,
dovrà salire dalla tolda al cielo.

Anche qui, il linguaggio dei marinai, non può che essere realistico e appartenere alla realtà quotidiana, ma dietro alle parole c'è sempre un significato più profondo e spirituale. Molto efficace, una volta giustiziato Billy, il commento dei cinque marinai che vengono a

formare quasi un madrigale novecentesco, in cui lo stesso verso è completato da voci timbricamente diverse, che testimoniano della ricerca raffinata di Ghedini anche in campo vocale, non solo orchestrale.

Ha sonno già e come l'animale l'alga
lo stringerà in un abbraccio molle.
Non poteva parlare come un uomo,
il suo braccio colpiva come spada,
sull'angelo s'è oscurato il mare.
Billy canta, non parla...
Voce senza parole canta il mare.

L'uomo è lontano qui dove tu canti.

In questi versi si riassumono le caratteristiche fatali del protagonista, la sua impossibilità di parlare (che lo avrebbe salvato), la sua abitudine a cantare, la sua caduta di angelo più che di uomo, la sua forza che non ha niente di umano.

E anche la forma scelta da Quasimodo e Ghedini nel finale ricorda un'esecuzione liturgica nella forma: è, in effetti, una liturgia laica, mitica, se vogliamo, dove Billy risulta essere solista (o celebrante) e vittima sacrificale.

Nei suoi interventi di risposta al quintetto di marinai, Budd muove da una dimensione concreta della condanna a morte, dell'impiccagione ad una dimensione astratta, quasi surreale, del dopo morte:

Faranno di me domani
un grappolo di gemme:
penderò dal pennone come perla,
come la perla che diedi a Molly Bristol
pendeva dal suo orecchio.

E lo sa il cielo
chi farà scorrere in alto
mentre volta il capo
per non vedermi su.

Qui la consapevolezza della morte da parte del protagonista, conduce Quasimodo alla incorporea spiritualità degli ultimi versi di Billy:

Ma sono forse apparenze?
È nebbia sugli occhi, sto sognando.
Un colpo d'ascia sulla mia corazza
E sarò trascinato alla deriva,
e poi l'ora del grog
non batterà per me?

Io stretto in un'amaca
in sonno grave andrò sempre più giù
nell'acqua sprofondato.
Ed ecco il sonno, o guardiano sei qui?
Allenta un poco i ferri dalle mani,
e lascia che mi volga

a riguardare il mare ancora e il cielo.

Da questi versi apprendiamo il concetto che emana dal personaggio Budd, per la coppia Quasimodo-Ghedini: da un lato, un capro espiatorio, una vittima sacrificale, come in una tragedia greca, dall'altro un simbolo di un protagonista del dramma del '900, inaccettato, al di fuori dei canoni che la società impone nelle sue funzioni. Un marinaio può anche non saper parlare ed essere forte, può saper cantare, ma è improprio che abbia un volto come una fanciulla. Ciò può suscitare invidie o attenzioni eccessive.

II.3.3 La collaborazione di Ghedini e Quasimodo attraverso la critica

Ghedini non conosceva direttamente la lingua inglese, ma siamo certi che, nel momento in cui musicò *Billy Budd*, si era già accostato alla lettura (tradotta) del grande scrittore nordamericano per il suo *concerto dell'Albatro*, terminato nel 1945, attraverso il 42° capitolo di *Moby Dick*, nella versione in italiano del concittadino Cesare Pavese (tutti e due erano originari del cuneese, oltre che residenti a Torino), uscita per i tipi di Frassinelli nel 1932 e già riveduta nel 1941. Ciò è rimarcato anche nel giudizio espresso da Abbiati:

[...] Ghedini ricalca affettuosamente sé stesso, anche attingendo al medesimo romanziere, poiché ritorna a questa atmosfera marinara, astrale, stupefatta, che gli fece già scrivere il Concerto dell'Albatro pure da Melville, meritandogli il Premio Firenze.²⁶⁵

Il modo con cui Ghedini e Quasimodo trattano la vicenda del *Billy Budd* ha poco di narrativo, come fece, due anni dopo, Britten con Forster e Crozier. La scelta di Quasimodo è – come detto efficacemente da Enrico Reggiani – «orientata secondo la prospettiva della sintesi lirica del testo melvilliano anche nei passi resi in prosa»²⁶⁶. Il libretto fu pubblicato nell'estate del 1949 sulla rivista trimestrale *Inventario*, diretta da Luigi Berti (Rio, isola d'Elba 1904 - Milano 1964) e fondata con Renato Poggioli (Firenze 1907 - Crescent City, California 1963), che si avvaleva di una prestigiosa redazione americana, tra i cui nomi figurava perfino il recente (allora) premio Nobel Thomas S. Eliot (St. Louis 1888 - Londra 1965). Per questo, Quasimodo non accettò le critiche mosse dal poeta e traduttore Beniamino dal Fabbro (Belluno 1910 - Milano 1989), il quale sosteneva – ingiustamente – che il poeta siciliano si fosse rifatto alla traduzione di Eugenio Montale pubblicata da Bompiani. Leggiamo a proposito da una lettera del Nobel siciliano, indirizzata ad un amico:

Il mio *Billy Budd*, secondo Dal Fabbro, sarebbe stato tratto dalla bella traduzione del romanzo di Melville curata da Montale per l'editore Bompiani. Ed è qui che occorre precisare per il lettore disattento e anche per ragioni di proprietà letteraria. Io non mi sono valso del lavoro Montaliano [sic] (a parte il nostro scontro di natura non letteraria, la mia stima per Montale non è diminuita), perché l'originale del testo melvilliano non comporta assalti di virtuosismi filologici: io, appena mi è possibile, amo conoscere gli scrittori nella loro lingua. L'oratorio del *Billy Budd* è stato ora pubblicato dalla rivista *Inventario* di Luigi Berti: chiunque può leggerlo e confrontare, per esempio, la *Ballata per Billy* con la traduzione di Montale. Perché il critico musicale non avvicina il testo inglese? I costrutti di Melville, di facilissima lettura, sono riportati nel mio oratorio con le virgolette d'uso. Che poi il mio libretto abbia fatto scrivere, secondo il Dal Fabbro, brutta musica a Ghedini, questo riguarda il musicista; ma sarebbe come dire che Verdi sul grottesco Cammarano non sia

²⁶⁵ *Corriere della Sera*, cit.

²⁶⁶ Presente nel già citato programma di sala redatto in occasione della ripresa dell'aprile del 2018 dal titolo *Melville, ispiratore di Quasimodo e Ghedini*, p. 11-13.

riuscito che a segnare note polemiche e corsivi musicali da cui vien fuori l'acido limo d'un fondo umano mai rasserenato.²⁶⁷

Abbiamo già sottolineato, all'esordio del capitolo, l'importanza poetica attribuita dal duo Ghedini-Quasimodo all'«inside narrative»²⁶⁸. Il loro lavoro è all'insegna della tradizione perché si rifà ad una figura di corifeo che funge da *fil rouge* agli undici episodi musicali, con una chiara ascendenza dalla tragedia greca e guarda al contempo all'innovazione, per la sintesi adottata rispetto al testo di Melville e l'ampio uso delle parti recitate in prosa. Come è evidente, la coesione di intenti nel rendere l'infelice protagonista un «ridente Iperione del mare».

È chiaro che anche Ghedini non fu risparmiato dalle critiche, nonostante il successo della *prima* a La Fenice: c'è chi intitolò - come lo scrittore Giorgio Vigolo (Roma 1894 - ivi 1983) la recensione sul settimanale *Il mondo* - «Un'opera da scrivere» a riguardo del *Billy Budd*, mentre *Oggi* definì il successo «illusorio» e Ghedini «un cacciatore di applausi».

²⁶⁹ A questo proposito risulta assai più calzante il giudizio espresso da Stefano Parise sull'atto unico nel 1999, a cinquant'anni di distanza:

Billy Budd mostrò come [Ghedini] non fosse più disposto a concedere fiducia alla forma melodrammatica pura, optando per soluzioni formali ibride, in cui la musica si assume l'onere di rappresentare alcune scene, lasciando alla recitazione il compito di svolgere la vicenda²⁷⁰.

Tra l'altro M. Grazia Campisi, nel suo contributo citato²⁷¹, ci dà concrete informazioni sugli appunti autografi di Ghedini conservati alla Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Milano, donati nel 1960 al termine della sua attività da direttore e catalogati ms. 2.13 e ms. 2.14. Sono datati 15 e 16 aprile 1949 e Campisi evince «come da essi si può quasi

²⁶⁷ Danilo Ruocco, «Salvatore Quasimodo e il teatro» in *Quasimodo*, a cura di A. Quasimodo, Milano, Mazzotta, 1999, p. 174.

²⁶⁸ Per un approfondimento leggesi William Braswell, «Melville's *Billy Budd*, as an inside narrative», in *American Literature*, 29, (1957), p. 133

²⁶⁹ Gianandrea Gavazzeni, *Quaderno del musicista*, Bergamo, Stamperia Conti, 1952, p. 298, riedito nel 1988 a Pordenone da Studio Tesi, collana *L'Arte della Fuga*.

²⁷⁰ Stefano Parise, «Una svolta stilistica nel secondo dopoguerra: G. F. Ghedini», in *Italia Millenovecentocinquanta*, a cura di G. Salvetti e B. M. Antolini, Milano, Guerini, 1999, p. 279.

²⁷¹ M. Grazia Campisi, «Ghedini e Billy Budd: il processo compositivo», *cit.*, p. 15.

certamente dedurre che l'ispirazione precorra con prepotenza l'atto materiale della stesura»²⁷². Lo spartito fu completato nel luglio dello stesso anno, in soli tre mesi, ma è evidente in Ghedini la volontà di comporre la musica «non in modo precostituito, ma come migliore realizzazione sonora della parola»²⁷³ e [...] «quanto sia prioritaria l'attenzione al timbro e il suo pensare strumentalmente»²⁷⁴. Queste conclusioni sulle bozze del compositore, formulate dalla giovane studiosa laureata in Discipline Storiche, Critiche e Analitiche presso il Conservatorio lombardo, corroborano anziché contraddire la tesi del pluralismo linguistico. Se la formula compositiva di Ghedini avvenisse soltanto a priori rispetto il testo, non potremmo più parlare di poetica dell'occasione. Dato che per l'inorganico modo di procedere del musicista, non possediamo altre bozze di opere (se non per i rifacimenti del *re Hassan* e per la trasformazione della versione da radiofonica in scenica di *Lord Inferno*), le conclusioni di Campisi confermano ulteriormente la nostra interpretazione: nell'elevatissima professionalità compositiva ghediniana (che aveva superato allora i trent'anni di attività professionale) vi erano una collaudata sapienza di orchestratore e una costante e raffinata ricerca timbrica che non diventavano un'impalcatura precostituita al libero rivestimento musicale del testo. Anzi, qui Ghedini è così sobrio da scegliere di non musicare tutta la parte del corifeo, per esaltare la drammatica rapidità degli eventi.

Queste recenti critiche (2018) ci confermano – ancora una volta – che, per quanto il lavoro di Ghedini fosse dettato da ragioni di rapidità (l'esecuzione a fine estate alla Biennale) e, in un certo senso, di parsimonia di mezzi impiegati, pure, *Billy Budd* sembra confermare il suo particolare *modus operandi* e, con la scelta di un protagonista vittima di un destino già scritto, dimostra di continuare su un parallelismo mito-attualità, o meglio società chiusa del passato-incomunicabilità e impotenza dell'uomo appartenente all'attuale società, dando conferma di un teatro morale. In accordo con Quasimodo, predilige l'elemento lirico alla narrazione, il gesto (coadiuvato dagli efficaci innesti timbrici di cui il compositore è maestro) al testo. A questo proposito, può colpire come nello stesso

²⁷² M. Grazia Campisi, *cit.*, *ibidem*.

²⁷³ Eadem, *cit.*, p. 19.

²⁷⁴ Eadem, *cit.*, p. 17.

soggetto, Quasimodo-Ghedini abbiano preceduto la versione di Britten (su testo di Forster e Crozier) di un paio d'anni, ma non abbiamo incontrato la stessa ricezione presso il pubblico. Indubbiamente, Melville non era noto ai frequentatori dell'opera italiana, e, nonostante i giudizi positivi, perfino nelle recensioni alla Biennale non sono mancate critiche per il limitato impiego dei cantanti nel *Billy Budd*. Ghedini non poteva spendere le energie profuse nelle *Baccanti* e non aveva certamente l'idea di comporre qualcosa che sarebbe rimasto in repertorio. Anche se in realtà, la scena finale (morte di Billy), la continua tensione tra protagonista e antagonista, l'impossibilità di salvare il giovane e promettente gabbiero da parte del comandante sono elementi che avrebbero potuto avere maggiore fortuna drammaturgica.

In ogni caso, questa breve opera spinge lontano Ghedini da quelli che erano stati i suoi esordi operistici, una dozzina d'anni prima, proprio per le fonti letterarie: la letteratura di lingua inglese (già fonte letteraria del *Concerto dell'albatro*, pagina sinfonica maggiormente eseguita da Ghedini), caratterizzerà anche l'ultimo lavoro del suo teatro musicale, che viene così a situarsi in un'attualità contingente che, nel caso della collaborazione con Antonicelli, condurrà il protagonista (negativo) ad un *happy ending* e ad una sua riabilitazione non scontata.

II.3.4 Chiavi di lettura attraverso le recensioni

Come e più delle opere precedenti, Ghedini persegue la sua poetica dell'occasione in *Billy Budd*, non rinunciando all'elemento morale che connota la sua drammaturgia.

Riportiamo ancora una volta, Abbiati, che ci è stato molto utile in queste pagine:

[...] Questo è il risultato artisticamente e moralmente incoraggiante di questa sera: noi e il pubblico della Fenice, dopo aver ammirato all'amorevole dolcezza del suo canto di dolore e di speranza, noi e quel pubblico non sappiamo in verità, né ci ha interessato di sapere di più a quale avanguardia o retroguardia del pensiero musicale Ghedini appartenga. Egli non ce lo fa sapere, preferisce rimanere in disparte. [...]²⁷⁵

Anche questo giudizio è in parte discutibile, ma ci fa capire il personaggio Ghedini,

²⁷⁵ *Corriere della Sera*, cit.

eclettico, ma non per mancanza di intenti o di ispirazione. Appare esserlo soprattutto per scelta, visto che non appartiene al XVII secolo che tanto ama e da cui tanto ha tratto esempi per i suoi studenti (o materiale per le sue composizioni), ma ad un XX secolo complesso, denso di eventi macabri o capovolgimenti politico-militari non prevedibili, nel quale non può dare risposte univoche agli stimoli anche culturali, a cui, quotidianamente, viene sottoposto. Ghedini sceglie contestualmente – ci verrebbe da dire – la materia sonora; non ama le classificazioni, le scuole, le correnti; ma, certo, come abbiamo visto, non lascia nulla al caso. I limiti, imposti dalla scena, dal testo, dall'organico, da una particolare situazione, creano la giusta sintonia (mi pare inadatto usare il termine ispirazione) per trasmettere al pubblico la corretta atmosfera, la chiave di lettura di una realtà spesso impenetrabile, ineffabile, così nella scena (ma in modo sempre anti-illusionista), come nella realtà della difficile attualità vissuta dalla sua generazione. Qui un'ulteriore conferma da Abbiati, sul *Corriere della Sera*, dopo la prima dell'oratorio scenico:

[...] Importa che tale potere di commozione, venga esercitato come lo esercita Ghedini nel *Billy Budd* con la padronanza delle forme e la ricchezza dei mezzi che trascendono senza imbarazzo le stucchevoli frontiere di scuola, sistema, tendenza.[...] Agli stridori di burrasca o alle angolosità di rivolta Ghedini fa seguire addirittura accordi perfetti piani, rotondi, pastosi, e ogni schema, ogni formula e ogni inciso armonico e ritmico e ogni spiegamento e contrazione delle voci alte e chiare, singole e collettive, hanno sempre la loro giustificazione nel dramma e insomma aderiscono all'episodio, combaciano con le parole, interpretano e generano le sensazioni volute e necessarie. Il teatro severo ma non apatico, attuale ma non frivolo, così com'è in *Billy Budd*, nasce da questa concomitanza salutare e beneficamente generatrice della musica e delle sue forme con il testo e i suoi significati [...]²⁷⁶

Abbiamo citato già in precedenza il critico musicale Mila; qui lo riprendiamo sempre dalla sua lunga lettera da Venezia relativa al debutto dell'oratorio:

Ammaestrato dall'esperienza delle *Baccanti*, [...] Ghedini ha fatto ora la prova di scrivere un'opera in economia: un breve atto unico, e non interamente musicato [...]. Lo sbrigativo stratagemma di

²⁷⁶ *Corriere della Sera*, cit.

far delucidare la vicenda da un narratore funziona come una valvola, attraverso la quale sfuggono le possibilità di consistenza drammatica del soggetto. [...] Accade perciò che l'opera sia efficace e persuasiva nelle prime scene, là dove indugia in aspetti episodici di colore. [...] Ghedini ha qui messo largamente in pratica il precetto che l'opera teatrale non si fa solamente con la musica, ma anche con l'accorto impiego di circostanze accessorie. In qualche caso ha perfino ecceduto in questo senso, come nel naturalismo un po' semplice e rumoristico della battaglia navale e della tempesta; ma sopra quest'ultima, da intendersi semplicemente come uno sfondo, ha esposto l'aspra declamazione di Claggart, il geloso e perfido maestro d'armi, con quegli alti e bassi di larghi intervalli vocali, che Ghedini aveva già sperimentato felicemente col personaggio di Cadmo nelle *Baccanti*. Claggart è il personaggio vocalmente e musicalmente meglio caratterizzato dell'opera [...] Quando l'azione comincia a stringersi intorno ai personaggi principali, allora la struttura a episodi interrotti da comunicazioni parlate impedisce alla musica di maturare il dramma. Il colpetto che Claggart [...] bussa alla porta del capitano Vere è doppiamente fatale: non solo per le sorti del "bel marinaio", ma anche per le sorti della musica, che [...] dà le dimissioni e si tira in disparte [...]. Infatti, dalla scena seguente, Ghedini sente il bisogno di spostare il peso dell'invenzione musicale dal dialogo dei due personaggi principali (Claggart e Vere), caricandolo sopra il personaggio assolutamente inutile di Abbordafumo [...]. E in seguito, [...] non è più possibile ricordare un nucleo musicale concretamente sviluppato, come sono la Scozzese, l'Allegro pesante, il canto di Billy, il declamato di Claggart sulla tempesta. La musica si assottiglia in un'eclissi quasi totale, come nel ritmo di tamburo che da solo costituisce l'episodio numero dieci [...].²⁷⁷

Per fortuna, non vi sono solo critiche nella recensione di Mila, che non risparmia severità anche su Quasimodo, colpevole di «non aver inserito l'esclamazione – che Melville mette in bocca al morente Billy Budd – *Dio benedica il capitano Vere!*» e, quindi, «di aver cancellato gli interessi morali che nei racconti marinari di Melville trionfano felicemente della sua naturale tendenza all'estetismo e di aver messo in luce questo pericolo che nell'arte di Melville è sempre latente»²⁷⁸. Non concordiamo con le parole di Mila, soprattutto quando trova distante l'ispirazione del *Concerto dell'Albatro* dalle pagine del *Billy Budd*, accusando Ghedini «di essere caduto nell'equivoco di dare a quest'opera un diffuso colorito mistico». La Bibbia per Mila in Melville – spesso citata – è quella della Riforma e fonte di solidi valori morali, assolutamente laici e il registro espressivo di

²⁷⁷ Massimo Mila, "Lettera da Venezia", in *La Rassegna Musicale*, cit., p. 223-224.

²⁷⁸ M. Mila, "Lettera da Venezia", cit., p. 225.

Ghedini non è in accordo con il prosatore americano. Pur sostenendo il non convincente estetismo musicale del musicista, il critico nella parte conclusiva, ammette oggettivamente la pregevole realizzazione musicale del madrigale conclusivo:

[...] Quando la vicenda si chiude con la morte del protagonista, le reazioni emotive del compositore si rifugiano in una funzione di commento, nel bel madrigale a cinque voci che conclude l'opera. Del resto, da questa vena madrigalistica l'opera è tutta felicemente percorsa, spesso anche per brevi incisi drammatici, esempio minimo per dimensioni, ma bellissimo, lo stupore lento, come d'improvviso risveglio, nelle due battute corali «Che c'è?» dopo la sfuriata di Billy. Con quest'opera un poco sbrigativa, Ghedini ha riportato un vivo successo. Con quasi unanime consenso, la critica ha salutato il suo ravvedimento, cioè il suo abbandono dei “cerebralismi”, del “tecnicismo” novecentesco, e il ritorno sulla via del cuore e della melodia. [...] ²⁷⁹

Sulla “sacralità” più o meno pertinente del musicista piemontese, argomento tutto da approfondire, al di là della critica di Mila, si era già misurata Angiola Maria Bonisconti, a favore di Ghedini. Questa citazione, quasi contemporanea alla prima del Billy Budd, può – a nostro parere – funzionare come risposta al critico torinese:

[...] Il nocciolo del problema vocalità è in Ghedini, sempre quello timbrico: la sensibilizzazione e l'emozione del *sentir nascere* (anche qui) e quindi del trattare il colore e l'espressività delle voci umane. Il fatto poi che il vocalismo in lui si identifica sempre con la pratica del *sacro* non lo fa scaturire necessariamente da un presupposto religioso, ma sempre, da un presupposto fisico musicale il quale, poi, si iscrive nella considerazione umanistica di tutto ciò che il sacro ha rappresentato nella storia linguistica e stilistica della musica. [...] ²⁸⁰

Infine Mila insiste con la sua severità nei confronti del compositore, affermando che «con *Billy Budd*, Ghedini ha infilato la via di minor resistenza per arrivare al successo. Ma l'arte sta al di là della porta stretta, che è quella, ora più o meno felicemente varcata, delle *Baccanti*, dei *Ricercari* per trio, del *Concerto dell'albatro*»; a discolpa del compositore, il critico ammette che

²⁷⁹M. Mila, *cit.*, *ibidem*.

²⁸⁰ Angiola M. Bonisconti, “Giorgio Federico Ghedini e le sue ultime opere”, in *Rassegna musicale*, XIX (1949), p. 106-107.

l'opera non è stata avvantaggiata dall'esecuzione. L'unico elemento positivo è stata la direzione di Previtali. Poco felice la scena e infelici i costumi di Guttuso (!). Totalmente negativa la regia di Corrado Pavolini, che si è ripercossa sfavorevolmente anche sull'interpretazione di quei cantanti che, come il protagonista Renato Capecchi, erano musicalmente a posto. Meglio di tutti si è salvato il Mercuriali²⁸¹ nella parte di Claggart.²⁸²

Nel cast vanno ricordati anche l'attore Antonio Crast (Parenzo, Istria 1911 - Roma 1984) nel ruolo del corifeo, il basso Enrico Campi Abbordafumo (già presente nella prima de *Le Baccanti*) e il basso Raffaele Ariè (Sofia 1920 - Ginevra 1988) nella parte di Vere.

Potremmo concludere dicendo che – come avverrà in parte della produzione strumentale del decennio successivo – Ghedini tenda a semplificare più che ad arricchire il suo linguaggio: nel *Billy Budd*, quest'economia di mezzi, antiretorica e, per così dire, aristocratica non a tutti piacque, anzi una parte della critica – evidentemente legata alla tradizione melodrammatica – ha qui visto gli indizi di un algido astrattismo. Più correttamente, questa pagina è da porre all'esordio di quella che Andrea Lanza definisce «ripiegamento neoromantico»²⁸³ del compositore, proprio di composizioni come la *Musica da concerto* per viola e archi (1953) e la *Sonata da concerto* per flauto, archi e percussioni (1958), caratterizzate, secondo il musicologo torinese, da «raffinato ed edonistico virtuosismo»; mentre la *Fantasia* per pianoforte e archi (1958), appartenente alla stessa fase creativa, presenta «un'estenuata contemplazione notturna, in estrema rarefazione del linguaggio tonale»²⁸⁴.

Dalle *Baccanti* al *Billy Budd*, nonostante il ridimensionamento di mezzi dispiegati, sia per lo scarso successo della tragedia e il poco tempo a disposizione per la stesura dell'oratorio scenico, vi sono comunque delle linee di continuità, fermo restando il fatto che le *Baccanti* sono state composte assai prima della loro rappresentazione e che i due

²⁸¹ Angelo Mercuriali (Ferrara 1909 – Milano 1999) tenore interprete di Alfano e Zandonai e comprimario di Gigli, Callas, Tebaldi, Corelli, Del Monaco, Di Stefano, Bastianini.

²⁸² M. Mila, "Lettera da Venezia", *cit.*, p. 225.

²⁸³ Andrea Lanza, "Il Novecento II, parte 2^", in *Storia della Musica*, a cura della Soc. It. di Musicologia, Torino, E.D.T., 1986³, p. 96.

²⁸⁴ Andrea Lanza, "Il Novecento II, parte 2^", *cit.*, *ibidem*.

testi teatrali abbiano come autori librettisti diversi: «dal mito greco alla sfera del mistero umano» dice Angiola M. Bonisconti²⁸⁵ «un tema sostanzialmente analogo è quello del *mistero dell'iniquità* di Melville nel *Billy Budd*». Anche per Bonisconti questa è la terza maniera di Ghedini «impegnata a semplificarsi e liricizzarsi» per «un rapporto più immediato col pubblico»²⁸⁶.

Semplicità di mezzi linguistici e parsimonia di dimensioni musicali (in un atto unico che è musicato per circa metà di un testo di sole quattordici pagine) non riducono la portata di novità di questo dramma musicale, non ne limitano la portata morale epica, né il concetto di un teatro d'occasione. Rimane evidente che Ghedini era conscio che quest'operazione non fosse rivolta al pubblico delle grandi istituzioni teatrali italiane e non è un caso che, con la collaborazione di un altro librettista (del tutto occasionale, ma non sprovvisto di idee in una cultura che conosceva bene come quella inglese), il musicista approdasse a *Lord Inferno*, insignito con il premio Italia, ma destinato inizialmente al solo mezzo radiofonico.

²⁸⁵ Angiola M. Bonisconti, "Il teatro musicale di G. F. Ghedini", in *Musica d'Oggi*, IV (1961), p. 199.

²⁸⁶ Angiola M. Bonisconti, "Il teatro musicale di G. F. Ghedini", *cit.*, *ibid.*

II.4 Dal radiodramma in musica *Lord Inferno* (1952) alla *commedia harmonica* in un atto *L'ipocrita felice* (1956)

Della collaborazione tra Ghedini e Franco Antonicelli (Voghera PV 1902 - Torino 1974) su soggetto tratto dal racconto *The Happy Hypocrite* di Max Beerbohm (Londra 1872 - Rapallo 1956)²⁸⁷, abbiamo già notizia ufficiale dal periodico *La Scala* n. 17 del marzo 1951. Alla prestigiosa rivista, diretta da Franco Abbiati collaborava, sin dal 1949, anno della sua comparsa, il fidatissimo Carlo Pinelli.

Non troviamo cenno dell'impegno del compositore sul nuovo atto unico nel suo carteggio, fino al gennaio del 1952, cioè nove mesi avanti la prima esecuzione alla Radio, nell'anno in cui ottenne ex aequo il Premio Italia con il balletto *Le jouer de flûte* di Marius Constant (Bucarest 1925 - Parigi 2004).

La lettera è indirizzata a Carlo Pinelli da Torino e, nei pochi cenni al *Lord Inferno*, si viene a conoscenza dello stato dei lavori e del rapporto con il librettista:

[...] Innanzi tutto ti svelo un segreto: sto lavorando con Franco Antonicelli ad una "favola" per orchestra, cori, soli, recitante...e microfono. [...] sto facendo l'opera radiofonica che con tanta insistenza la RAI mi va chiedendo da molti mesi. [...] Il soggetto me l'ha fornito Carlo Pinelli (!) su "Libretti possibili"²⁸⁸ ed è *Lord Inferno*, un argomento che davvero si presta ad essere manipolato ben bene. [...] Su Antonicelli avevo qualche dubbio, perché troppo letterato e per nulla pratico di tali contingenze...ma poi ho visto che si piega alla mia volontà, e lo dice ogni momento. [...] La cosa riuscirà molto poetica, ed io ho già al mio attivo due pezzi – una specie di introduzione affidata al coro, e una marcia volutamente stupida come lo può essere una marcia pseudo militare inglese, nonché un temino per la scena dei giocolieri nel teatrino di Garble. [...] Ma il soggetto mi appassiona e spero di farcela... [...] ²⁸⁹

È un ritorno per Ghedini alla commedia, ma, rispetto a *La pulce d'oro*, qui i toni sono più da umorismo anglosassone. Nostra cura sarà dimostrare come anche ne *L'ipocrita felice* vi siano degli intenti morali, nella sfumatura che abbiamo dato all'inizio di questo lavoro e quanto, ancora una volta, l'occasione costituisca poetica e mezzo espressivo per il

²⁸⁷ Prima pubblicazione in *The Yellow Book*, 1897, un periodico a cura di Elkin Mathews e John Lane per l'editore The Bodley Head, con uscita trimestrale.

²⁸⁸ La rubrica del periodico *La Scala* di cui si faceva cenno poco sopra.

²⁸⁹ S. Parise, *cit.*, p. 302.

compositore piemontese.

II.4.1 La figura di Antonicelli e il rapporto tra Ghedini e l'antifascismo

Il 1952 è un anno positivo per il musicista piemontese: dopo la nomina a direttore del Conservatorio “G. Verdi”, avvenuta l'anno precedente, ottiene, dall'estate, l'utilizzo di un appartamento di nove vani all'interno dello stesso istituto²⁹⁰ e vince il premio Italia indetto dalla RAI con *Lord Inferno* a fine anno. Ghedini frequentava già da tempo, con l'impegno di diffondere le sue composizioni, il mezzo radiofonico, ma è chiaro che la scelta di comporre appositamente per la radio, fu generata probabilmente anche dalla frequentazione di Franco Antonicelli, che, come vedremo dalla biografia, era allora uno dei protagonisti dei microfoni della sede RAI di Torino.

Figlio di un alto ufficiale di origine pugliese, Franco Antonicelli studiò al Liceo Classico “M. d'Azeglio” di Torino allievo del dantista Umberto Cosmo (Vittorio Veneto TV 1868 - Corio TO 1944) antifascista, confinato e privato dell'insegnamento. Si laureò in Lettere e Giurisprudenza, frequentando giovani quali Leone Ginzburg, Ludovico Geymonat, Massimo Mila, Cesare Pavese. Fu arrestato una prima volta nel 1929, mentre era supplente al “D'Azeglio”, durante gli studi universitari, per aver firmato una lettera di solidarietà a Benedetto Croce: la pena del confino fu commutata in un'ammonizione. Si dedicò all'insegnamento privato, non potendo entrare di ruolo nella scuola pubblica, poiché segnalato come antifascista. In questo ruolo fu precettore di Giovanni Agnelli. Diresse la collana “Biblioteca europea” della Frassinelli (facendo tradurre per la prima volta in italiano opere di Kafka, Melville, Babel', Twain, Joyce) fino al 1935, quando, a causa della delazione dello scrittore Pitigrilli²⁹¹ (Antonicelli apparteneva insieme a Carlo Levi e Pavese, al movimento liberalsocialista *Giustizia e Libertà*), fu condannato a tre anni di confino ad Agropoli (SA), dove sposò Renata Germano, figlia di Annibale, notaio

²⁹⁰ Lo apprendiamo dalla stessa lettera citata del 31 gennaio 1952 indirizzata a Carlo Pinelli.

²⁹¹ All'anagrafe Dino Segre (Saluzzo CN 1893 - Torino 1975), quindi di origine ebrea per parte di padre, fu l'agente 373 dell'OVRA e la sua delazione portò all'arresto di molti altri intellettuali ebrei o antifascisti, come Leone Ginzburg, Vittorio Foa, Augusto Monti, Michele Giua, Giulio Einaudi.

della FIAT. Dopo un anno, fu ammistiato e, fondò, a Torino, nel 1942 la casa editrice Francesco De Silva.

Su spinta di Benedetto Croce, riorganizzò il Partito Liberale. Dopo l'8 settembre, fu arrestato dai tedeschi, incarcerato al "Regina Coeli" e a Castelfranco Emilia (MO); liberato nell'aprile del '44, divenne, una volta rientrato a Torino, presidente del CLN del Piemonte, dopo esserne stato rappresentante per la componente liberale. Alla fine della guerra, fondò nel capoluogo piemontese l'Unione Culturale, insieme a personalità come il pittore Francesco Menzio (Tempio Pausania 1899 - Torino 1979), il giornalista Guido Seborga (Torino 1909 - ivi 1990), Giulio Einaudi (Dogliani CN 1912 - Roma 1999), fondatore della casa editrice omonima, i compagni di studi Pavese, Bobbio, Mila.

In un primo tempo, avendo i liberali fatto una scelta filomonarchica, seguì il futuro ministro Ugo La Malfa, divenendo repubblicano. Abbandonò il partito, in occasione delle elezioni dell'aprile del '48, pur appartenendo ai vertici. Fu cofondatore e primo presidente dell'Istituto Storico della Resistenza per il Piemonte e, nel '47, fu il primo a pubblicare il capolavoro di Primo Levi, *Se questo è un uomo*, nella collana "Biblioteca Leone Ginzburg" presso la casa editrice De Silva. Come Ghedini, conosceva il mezzo radiofonico quale veicolo artistico e culturale: dai microfoni della sede torinese, prese parte al programma *Terza Pagina*, presente ancor oggi su RAI Radio 3, pubblicando su *La Stampa* articoli sulla letteratura francese e il decadentismo italiano. Dopo *Lord Inferno*, condusse una delle prime rubriche della neonata televisione italiana *Il commesso di libreria*, che trattava di novità editoriali e incontri con i nuovi scrittori, tra il dicembre del '53 e l'aprile del '54. I vertici della RAI gli preferirono, in seguito, il giovane Luigi Silori, assistente di Giuseppe Ungaretti all'Università di Roma, sopravvissuto all'eccidio di Cefalonia e a venti mesi di internamento a Fullen (NL), il famigerato "campo della morte". Si schierò contro la legge 31/3/1953, n. 148, nota come Legge truffa (che modificava la legge elettorale del '46 introducendo un premio di maggioranza) con Alleanza Democratica Nazionale, fu Commissario del Museo Nazionale del Risorgimento e consigliere dell'omonimo Istituto Storico e del Centro Studi "P. Gobetti" e presidente dell'Istituto Storico della Resistenza, sempre a Torino. Nel 1968 venne eletto senatore nelle liste del PCI e PSIUP come indipendente di sinistra. Oggi, la maggior parte

dei suoi manoscritti e la biblioteca personale si trovano a Livorno, a Villa Fabbricotti, sede della Biblioteca Labronica, fondo Compagnia lavoratori portuali.

Ci rendiamo subito conto che Antonicelli – nel ruolo di librettista – è un protagonista dell’Italia dell’immediato secondo dopoguerra, diverso dai librettisti con cui Ghedini si era finora confrontato: è anch’egli di ambiente torinese, ma, se da un lato il musicista afferma «che si piega alla mia volontà», parlando di Antonicelli, dall’altro, ci appare evidente che, più giovane di dieci anni rispetto a Ghedini, egli è ben inserito nel mondo culturale e politico del tempo.

Fu probabilmente per intervento di Antonicelli che venne commissionato al musicista la composizione del *Concerto funebre per Duccio Galimberti*²⁹², celebre martire della Resistenza e concittadino di Ghedini, eseguito al teatro Argentina di Roma il 6 marzo 1949 con la direzione di Mario Rossi (Roma 1902 - ivi 1992), Petre Munteanu (Muntenia, Romania 1916 - Milano 1988) e Sesto Bruscantini (Civitanova Marche MC 1919 - ivi 2003) solisti vocali²⁹³. In questi primi anni della repubblica, possiamo affermare che il compositore è vicino ai valori che hanno visto soffrire e morire i suoi conterranei, i suoi concittadini, ma è anche, nel *Concerto funebre*, un esperto musicista che porta avanti la sua rilettura in chiave novecentesca dell’età barocca.

Ritornando a *Lord Inferno*, sono previste novità assolute come dissolvenze con il potenziometro, momenti di musica lontana, ampio uso di voce recitante, espedienti indirizzati a sfruttare al meglio il mezzo radiofonico da parte di Ghedini, il quale si era già scontrato con problemi tecnici di altra natura come autore di colonne sonore un

²⁹² Avvocato, antifascista e partigiano cuneese (Cuneo 1906 - Centallo CN 1944), all’anagrafe Tancredi, esponente di Giustizia e Libertà, primo ad organizzare un nucleo partigiano, assassinato dalle Brigate Nere. Per l’ottavo anniversario del suo sacrificio, Piero Calamandrei rispose alla scarcerazione del criminale nazista con la celebre epigrafe ad ignominia «Lo avrai / camerata Kesserling / il monumento che pretendi da noi italiani [...]».

²⁹³ Il Concerto Funebre fu ripreso nello stesso anno a Firenze e dalla radio RAI di Torino per la direzione di Gavazzeni e dello stesso Rossi; il 28 marzo 1951 dall’Orchestra “A. Scarlatti” di Napoli al S. Pietro a Maiella. La più recente esecuzione di cui abbiamo notizia (con esclusione di quella per il cinquantenario della morte di Ghedini) si svolse a Genova il 20 maggio 1975 per il 30° anniversario della fine del secondo conflitto mondiale con il tenore Carlo Gaifa e il baritono Arturo Testa diretti da Vicente La Ferla (Buenos Aires 1926) sul podio dell’orchestra del Teatro Comunale.

decennio prima.

II.4.2 Analisi del libretto di Franco Antonicelli

Ci troviamo di fronte ad un ennesimo caso di teatro nel teatro: il protagonista Lord Inferno, impenitente dongiovanni (baritono), che si trasmuterà per amore in Lord Paradiso, assiste, nel piccolo teatro di Garble, servo del Lord (tenore), alla recitazione di Jenny Mere (soprano) e se innamora, colpito dalla freccia del nano Cupido (soprano). La dolce fanciulla dichiara che può innamorarsi solo di un uomo dal volto di santo (qui Beerbohm²⁹⁴ ci fa ricordare un po' la Gwendolyn di *The Importance of being Earnest*, che può sposare solo un uomo che porti il nome da lei amato²⁹⁵ e questo conduce ad una girandola di situazioni, come tipico di molte commedie). Il limite imposto non scompone il libertino, che si reca da Mr. Aeneas per acquistare una maschera da santo. Quando tutto sembra risolversi al meglio per l'impostore (complice anche l'azione del nano su Jenny), compare, preceduta dall'intervento del narratore, la ex del Lord, Gambogi, giunta apposta, con intenti vendicativi, per smascherarlo. Ma Jenny, dopo aver veduto il protagonista senza maschera, riconosce in lui proprio il santo che cercava.

L'effetto di fiaba («per uomini stanchi» aggiunge a chiarimento il coro della versione scenica) è reso da Ghedini con un arcaismo strumentale assai congeniale al compositore, e attraverso un declamato melodico che Mila definì giungere «ad una sua inverosimile credibilità, proprio attraverso l'intensificazione consapevole del più estremo artificio»²⁹⁶. L'ambientazione settecentesca della commedia ha consentito di inserire la musica di Ghedini nel giusto contesto storico: la scena iniziale, che il decoro letterario di Antonicelli ha saputo trasformare in un ambiente ritratto da Hogarth, ricorda un music-hall settecentesco grazie alla marcetta fuori scena, citata dal compositore nella lettera a Carlo Pinelli. Se vogliamo, questo breve radiodramma, ricorda, in piccolo, l'ambientazione

²⁹⁴ In realtà Beerbohm stesso ammette di parodiare, ad inizio carriera, lo stimatissimo Wilde di *The Picture of Dorian Gray*. Cfr. a proposito J. P. Raymond - C. Ricketts, *Oscar Wilde: Recollections*, Londra, Nonesuch Press, 1932, p. 42.

²⁹⁵ Cfr. Piero Mioli, *L'opera italiana del '900*, cit., p. 341.

²⁹⁶ M. Mila, "Il libertino allegorico di Federico Ghedini" in *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, p. 176.

settecentesca di un grande capolavoro del teatro musicale del '900, almeno per la satira e il gusto da racconti grafici hogarthiani: *The Rake's Progress* di Stravinskij, su libretto del grande duo Auden-Kallman, rappresentato nel quadro del XIV Festival Internazionale di musica contemporanea di Venezia del 1951, a La Fenice.

In precedenza, abbiamo citato il teatro al quadrato, ma dovremmo parlare, nella scena iniziale, di teatro al cubo, visto che, prima dello svolgimento della vicenda, il coro chiede al narratore una favola, la commedia stessa.

E per noi, uomini stanchi,
non hai, narratore, nel tuo sacco, una favola?
Per noi, uomini tristi e stanchi,
a cui la vita non veleggia più?
Per noi dai volti avvizziti,
dall'anima rugosa
Per noi rimasti senza speranza
come stecchi senza più foglie,
per noi uomini tristi e stanchi,
non hai una favola per noi?

Tutto questo ci conferma come, in questo atto unico, l'intento di Antonicelli-Ghedini fosse quello di allontanarsi dall'opera comica tradizionale, ma anche dal sarcasmo proprio della novella di Beerbohm, mantenendo l'istanza morale nella fiaba. Questa la risposta del narratore di favole al coro:

Purché voi siate attenti ad ascoltare
c'è una favola anche per voi.
Per i più miseri, i più diseredati
c'è una favola per tutti nella vita.
La vita è piena di favole
e questa è fatta per voi.
Non ho mentito,
questa è proprio quella che ci va.

E da questo punto inizia la vicenda, nel teatrino all'aperto di Garble, «mezzano di un

furfante più grande di lui (Lord Inferno)», ambientata in una notte di maggio («chi non sa quanto propizia all'amore è una notte di maggio?»), come annuncia il narratore. Il modo in cui il protagonista tratta il suo servo (sarebbe meglio chiamarlo procacciatore di piaceri) è assai sprezzante e si contrappone alla finta untuosità di Garble (che canta in falsetto):

GARBLE

[...] Sua Signoria si degna di osservare questo povero spettacolo?

LORD INFERNO

Va' al diavolo, Garble, e di al diavolo, tuo compare che porti da bere anche a me alla mia Signora

[...]

Ed è proprio l'amante italiana di Lord Inferno, tale Signora Gambogi, ad accorgersi del personaggio che contribuirà alla metamorfosi del protagonista: il nano.

LA GAMBOGI

Guardate, milord, è un nano o un bambino che tira l'arco con tanta destrezza?

Non falla un colpo

Non potrebbe essere che così, in una fiaba con intenti moraleggianti: sono le donne ad essere spesso presaghe (non solo nella finzione scenica) soprattutto di un futuro che le riguarda. La risposta di Garble, sull'identità del nano, dimostra tutta la sua acutezza e astuzia (è un'attenta definizione di Cupido):

GARBLE

Non so. Pare un bimbo cresciuto anzi tempo o un vecchio rimpicciolito.

Nessuno conosce il suo nome, donde venga, ove stia,

se è figlio o padre, se ha madre o amante...

Ma nonostante le insistenze della Gambogi, nel cercare di rivelare chi sia il nano, e quelle di Lord Inferno (che lo invita al loro palco), il mistero rimane irrisolto:

IL NANO

Io mi son fatto esperto

Mille dardi son vani

È sui cuori il mio impero.

sopra gli esseri umani.

se il primo colpo inferto

Io mi son fatto esperto.

Io mi son fatto esperto.

non raggiunge il suo segno.

La vita da libertino, condotta da Lord Inferno, lo porta ad annoiarsi di un prodigio per incuriosirsi subito di un altro e la risposta di Garble, condurrà il protagonista alla ferita di Cupido, all'innamoramento che non aveva mai conosciuto:

GARBLE

Quella che vedete in palcoscenico

è la torre di Samarcanda.

E la testolina che si sporge

Con tale espressione di dolore

da far scegliere gli animi più duri

è della bella prigioniera del padre crudele.

LORD INFERNO

Il suo nome, Garble?

GARBLE

[...] essa è la principessa Amina,

ma al mondo in più umili vesti

si chiama Jenny Mere. [...]

Garble è così attento a soddisfare il suo padrone, che ha colto al volo la differenza tra realtà e finzione, in un'opera in cui il confine è sempre così sottile: infatti la battuta che rappresenta l'ingresso in scena di Jenni Mere è recitata, rappresenta l'amore di Amina per Nissarah nello spettacolo messo in scena dai comici. Ma essa sembra detta apposta per far cuocere di passione a fuoco lento Lord Inferno:

JENNY MERE

O diletto Nissarah, accoglimi tu!

Dalla finestra io volo ad incontrarti

e sia il mio nuovo destino non di prigionia

ma di amore...o di morte.

Quando il protagonista è completamente rapito dalla visione di Jenny, accusa un malore, che richiede attenzioni da parte di Gambogi e Garble. Nello stesso istante, si ode la risata del nano che scompare. E sono inutili i consigli di Gambogi che invitano alla solita partita notturna a dadi: l'unica consolazione per Lord Inferno è poter parlare alla giovanissima attrice ed è questa la richiesta per Garble, il quale si mostra ben preparato a soddisfarla.

GARBLE

[...] Jenny ha sedici anni, e la sua giovinezza
è un fiore che per vivere
ha bisogno del sole... Vostra Signoria s'accomodi. [...]

La dichiarazione che segue da parte di Lord Inferno è degna del suo rango e propria di un uomo che ha conosciuto per la prima volta l'innamoramento: il protagonista mette ai piedi dell'adolescente i suoi titoli e la sua ricchezza. Non è azione da seduttore, ma dichiarata volontà coniugale. La risposta di Jenny lascia a bocca aperta perfino Garble e dimostra il fatto che la fanciulla è inesperta, ma non sprovveduta:

JENNY MERE

Le vostre parole sono così dolci
che sembrano rivolte non a me,
ma alla più alta dama.
Ve ne ringrazio, ma esse non potranno
fare di me la vostra sposa. [...]
Non potrò essere moglie a un uomo
il cui volto non sia quello di un Santo.
Il vostro, Milord, rivela forse amore per me,
ma è simile a uno specchio appannato
da tutte le vanità del mondo.
Povera io sono e oscura
e null'altro posseggo se non la libertà
di amare chi parli davvero al mio cuore.
All'uomo il cui volto sarà meraviglioso
come quello dei Santi
darò davvero il mio vero amore.

È risposta che, oltre che a risultare onesta e coraggiosa, essendo rivolta da una ragazzina ad un Lord nel XVIII secolo, possiede un che di temerario. Ma invece di inalberarsi, il protagonista (che attendeva la risposta in ginocchio) rimane muto, perché appunto colto dal vero amore, come il coro commenta poco dopo. Il narratore, invece, non può nascondere che «Sua signoria fuori nella notte se ne va, senza una parola, in preda ad una sconosciuta disperazione», mentre in distanza il nano pronuncia:

IL NANO

Nessuno mi conosce

prima d'aver provato.

[...] Solo quando le angosce (sic) d'amor...

t'han rivelato l'arte dell'arco mio

allor sai chi son io, ah!

Il ritmo incalzante della *commedia harmonica* non conosce soste e, da una scena, si entra in un'altra: da quella con il venditore di fiori, alla successiva della bottega di Mr. Aeneas, in cui compare sollecito, Lord Inferno, che richiede la sua maschera da santo. L'artigiano elenca tutto il vanto della sua produzione per i casi più complicati e di alto rango e riesce a soddisfare il protagonista, senza neppure prendergli le misure. In questa scena, ritroviamo un elemento surreale che aveva caratterizzato già *La pulce d'oro* di Tullio Pinelli.

Coro e narratore commentano la riuscita positiva della maschera, che ha trasformato Lord Inferno nella persona richiesta da Jenny Mere.

IL NARRATORE DI FAVOLE

Eccolo che esce dalla bottega di Mister Aeneas. Perdiana, è irriconoscibile! Un vero volto di santo che spira il più meraviglioso amore. Non più Lord Inferno, oramai, ma Lord Paradiso.

Il seguito sembra ricordare l'antico adagio «il diavolo fa le pentole ma non i coperchi»: ecco, infatti, che a rompere i piani del protagonista giunge Gambogi «a passi rapidi e furiosi».

Lord Paradiso è costretto a fare orecchie da mercante, mentre il coro e il narratore sottolineano come il suo volto non sia più «uno specchio d'amore offuscato», ma

“sincero”. Nella scena successiva, ambientata nel parco di Kensington, il nano, ecco di nuovo l’elemento fantastico, scocca un altro dardo che va a colpire Jenny. Le parole che la fanciulla rivolge al protagonista, non potrebbero per lui essere più entusiastiche:

JENNY MERE

Io vi aspettavo, signore dal volto di bontà, qualcosa mi è successo dentro il cuore che mi ordina di dirvi: son vostra se voi accettate.

LORD PARADISO

Ed io ho raccolto appunto questi fiori per farne dono a voi

Ma la più stupefatta risulta proprio essere Jenny, che non riconosce il Lord che l’ha corteggiata la sera prima

JENNY MERE

Come avete potuto raccogliermi per me, se non m’avete veduta prima d’ora?

La replica di Lord Paradiso, che contesta il fatto che Jenny attendesse qualcuno che non conosceva, potrebbe essere controproducente al dialogo amoroso, ma Jenny prosegue:

JENNY MERE

Così è Amore, sapere e non sapere, conoscere bene e non aver veduto.

A cui il protagonista fa seguito come sigillo:

[...] LORD PARADISO

Non chieder mai: di soltanto io credo.

Da questi continui cambi di scena, ci si rende conto che il libretto nasce come dramma radiofonico: le scene successive si svolgono all’Ufficio di Stato Civile per il matrimonio dei due innamorati e, dopo un paio di battute, nella casetta di campagna in autunno, nido d’amore dei due novelli sposi.

Ma, potremmo dire, che in ogni felicità c’è un sospetto o qualche cosa in agguato: dalle parole di Lord Paradiso apprendiamo che le sue ricchezze sono state donate, ma Jenny non si spiega perché egli non sorrida (la causa, come aveva detto il venditore, è la

maschera). La risposta non soddisfa la giovanissima moglie:

LORD PARADISO

L'amore, dolce Jenny, ha incantato le mie labbra...

JENNY MERE

Eppure, se io t'amo, posso ancora sorridere...Giorgio, non comprendo.

E qui più che il surreale, avviene l'inverosimile (soprattutto per la versione scenica): compare nell'intimo focolare, ironica, Gambogi:

LA GAMBOGI

Vi prego, vi prego, miei colombi, scusatemi se turbo il vostro idillio. Ma sono lieta, Giorgio, di avervi finalmente ritrovato, anche se il vostro volto è così diverso... [...]

Non mi tratterò più a lungo, amico mio, ma voglio che mi presentiate a questa bambina.

Ai continui dinieghi di Lord Paradiso, infine, la non invitata fa un'ultima richiesta:

LA GAMBOGI

Io non me ne andrò prima che voi vi degnate di mostrare il caro viso d'una volta...le labbra che mi furono care...

Consapevole dell'apprensione disperata di Jenny, il protagonista non può più indugiare dal togliersi la maschera: chiaramente Lord Paradiso è il primo a non credere alla propria menzogna, al proprio travestimento, tanto da dire rivolto all'amata:

LORD PARADISO

Jenny, non mi guardare.

Perdona, se puoi il mio peccato,

l'amore che ti ho carpito...

Dimentica, dimentica l'ipocrita

che ha rubato la tua felicità...

Ma gli occhi innamorati di Jenny non comprendono tali parole, mentre Gambogi è costretta a fuggire in ritirata, ridendo isterica:

JENNY MERE

[...] Forse il tuo volto vero aveva bisogno di maschera per celare il suo splendore? Me l'hai nascosto a lungo perché lo meritassi di più. Ora è finito il noviziato. Marito caro, baciami con le tue vere labbra! Ah! Ah! Ah!

Il narratore conferma che non vi è più inganno: la maschera di cera si sta sciogliendo al sole e la conclusione non può essere che moraleggiante:

IL NARRATORE DI FAVOLE - IL CORO

Sul mondo più distrutto
solo Amore è speranza.

Il finale della versione radiofonica si distingue da quella scenica per una maggiore ampiezza: concede una battuta ancora al protagonista, mentre, con fine umorismo, il narratore conferma che tutto questo può avvenire se «la cera della maschera è di buona qualità». Ciò viene profferito prima del coro finale (che apre una speranza a tutti, non solo a coloro che sono abituati ad ingannare) a seguito del quale, vi è un intervento di campane, lieto e celeste, adatto ad un *happy ending*, con un tenuissimo accordo maggiore, mentre pochi attimi prima, con l'ingresso de la Gambogi, l'inquietudine di Jenny e gli inutili tentativi di discacciare la propria ex da parte del protagonista, era stato possibile udire dissonanze stridenti e timbriche cupe.

I dubbi sulle incongruenze drammatiche che caratterizzano i momenti suddetti, avevano già poco convinto il più volte citato critico Franco Abbiati che, il giorno successivo al debutto della versione scenica alla Piccola Scala di Milano, avvenuto il 1° marzo 1956, scriveva su *Il Corriere della Sera*:

[...] Pare che di questo argomento si siano occupate alcune leggende medievali. Lo confermerebbe in esso la mescolanza di riferimenti realistici, simbolici e soprannaturali che via via risolvono situazioni sempre più aggrovigliate e assurde. Sono gli elementi che pesano alquanto nella nuova opera del Ghedini, scemando a un tempo il potere di virtuosa edificazione e lo smalto dell'ironia scherzosa. Anche la musica risente dell'inconsistenza nebulosa dei caratteri umani, quasi tutti associati alle allegoriche frecce di un Cupido sagittario che tiene il posto degli affetti veri e

spontanei. [...]»²⁹⁷

Probabilmente, sfogliando nella letteratura di lingua inglese, non serve andare troppo indietro per trovare un *fairy romance*, che faccia da fonte a questo *fairy tale for tired men* scritto per la rivista *The Yellow Book* a pochi anni di distanza dalla fine del secolo XIX. Un periodico che fece scandalo, per le illustrazioni antiaccademiche, gli articoli trasgressivi e le poesie *maledette* che andavano contro il clima vittoriano imperante. Altri grossi nomi che vi collaborarono furono Henry James, William B. Yeats e l'illustratore Aubrey Beardsley: la copertina giallo limone e il costo elevato (per quei tempi) di cinque scellini, non fecero che triplicare, anziché ridurre, le vendite, anche perché il modello era Oscar Wilde e la scabrosità dei testi, certamente, attirava un pubblico esclusivo e abbiente. L'arresto di Wilde, se da un lato diede una popolarità proibita alla rivista, dall'altra portò alla sua chiusura, proprio perché la folla prese a sassate la sede in cui veniva stampata e richiese, come atto meno violento, che Beardsley non lavorasse più al giornale, reo di aver illustrato lo scandaloso dramma *Salome* dello scrittore dublinese (l'artista morì a soli venticinque anni di tubercolosi). Senza gli inchiostri dell'illustratore, *The Yellow Book* perse esclusività e trasgressività. Probabilmente questo spiega in parte l'eccentricità del libretto tratto da *The Happy Hypocrite*, il suo gusto quasi *fantasy* e la sua trama, definita da Abbiati «esoterica anche se legata ad una sottile finalità morale». In ogni caso la conoscenza di Antonicelli di questo gusto letterario tradisce una sua ampiezza culturale (è probabile che avesse letto la traduzione italiana di Bompiani del racconto, a cura di Aldo Camerini, edita nel 1947).

II.4.3 Altre recensioni dell'atto unico

La prima radiofonica avvenne sotto la direzione di Carlo Maria Giulini (Barletta 1914 - Brescia 2005) con l'Orchestra della RAI di Milano, il 22 ottobre del 1952: illustri gli interpreti vocali, da Renato Capecchi (Il Cairo 1923 - Milano 1998) nella parte del protagonista, a Lina Pagliughi (New York 1907 - Gatteo FO 1980) già celeberrima per

²⁹⁷ F. Abbiati, *Il Correre della Sera*, cit.

aver prestato la voce a Biancaneve nella versione italiana del capolavoro d'animazione Disney, nella parte di Jenny, a Cloe Elmo (Lecce 1910 - Ankara 1962) in quella di *Gambogi*. L'attore Nando Gazzolo (Savona 1928 - Nepi VT 2015) fu il narratore. Tre anni e mezzo più tardi, la versione scenica fu allestita alla Piccola Scala²⁹⁸, il 10 marzo 1956, con Antonino Votto (Piacenza 1896 - Milano 1985) sul podio, il celebre baritono Tito Gobbi (Bassano del Grappa 1913 - Roma 1984), nella parte di Lord Inferno, Anna Maria Canali (Lucca 1918 - Montecarlo LU 2016) come *Gambogi*, Graziella Sciutti (Torino 1927 - Ginevra 2001), altra interprete di prestigio, soprano di coloratura nella parte del nano Cupido. In apertura del paragrafo II.4.2, sottolineavamo la vicinanza del testo di Beerbohm con il teatro wildiano, ma come giustamente annota anche Andrea Lanza²⁹⁹ «la storia è un rovesciamento del *Ritratto di Dorian Gray*»: a differenza del ritratto che invecchia, per Lord Inferno è necessaria una maschera per nascondere i segni della corruzione del volto, generati da una vita di eccessi e vizi; quei segni che Jenny respinge e che quindi vanno coperti da una maschera da santo. La morale sta proprio nel fatto che, in questo atto unico, l'amore sia in grado di trasformare il volto di un vizioso in un angelo, anche se la maschera si sta liquefacendo al sole. Una parabola amara, ma declinata in forma di paradosso ironico.

Angiola Maria Bonisconti, nel 1961, ha compiuto in questo senso un'analitica disamina, su la rivista *Musica d'oggi* che ci consente di riportare l'eco della critica quasi coeva alla versione scenica dell'opera:

Ghedini, probabilmente nel dubbio della scena e dei suoi ultimi risultati, si dispone agevolmente a rispondere ai cosiddetti postulati dell'"opera radiofonica" con *Lord Inferno* o *L'ipocrita felice* (Premio Italia della RAI 1952): postulati d'uno spettacolo sonoro, confidato alla pura udibilità ed alla ricostruzione fantastica del dramma. La riuscita di Ghedini in questo intento, così come la pari riuscita di pochi anni dopo – attraverso una non sostanziale rielaborazione – sulla scena (Piccola Scala 1956), conferma il tipo di un operismo in cui sostanza e illustrazione consistono

²⁹⁸ La Piccola Scala nacque dietro l'esigenza del pubblico di usufruire di uno spazio più adatto a rappresentazioni del Seicento e Settecento e di musica contemporanea, su progetto di Piero Portaluppi e Marcello Zavellani Rossi. Fu inaugurata l'anno precedente con *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, diretto da Nino Sanzogno. Era dotata di 500 posti e fu utilizzata fino al 1983. Vedasi Karyl Zietz Lynn, *Breve Storia dei teatri d'opera italiani*, Roma, Gremese, 2001, p. 44.

²⁹⁹ Andrea Lanza, "Ghedini e l'opera: uno sguardo d'insieme", *cit.*, p. 98.

fondamentalmente nel fatto sonoro. La primitiva destinazione detta innanzitutto la chiarezza del testo (di buona lega letteraria per la stesura di Antonicelli). Ma la favola originale del Beerbohm è piuttosto dolciastra, nella sua moralità perbenistica di pannello da salotto. Così che un musicista vi aderisce soltanto, anziché parteciparvi con convinzione; e però, da par suo, si salva comunque col mestiere musicale: qui esercitato in punta di penna, con disinvoltura. Allora, l'impegno alla percepibilità della parola cantata si esplica in quella "scrittura vocale che si potrebbe descrivere come un canto madrigalistico per voci soliste, e che finisce per giungere ad una sua inverosimile credibilità, proprio attraverso l'intensificazione consapevole del più estremo artificio" (M. Mila). Allora la partecipazione, anziché di sposar la causa ambigua del protagonista, può fingersi nell'elemento magico-fiabesco del Nano e nel suo aerato colore vocalistico, come filo conduttore della storia, o nell'angelicità melodica di Jenny, come necessaria complementare alla storia stessa. Infine, le brevi concessioni strumentali possono spostare l'accento sulla verità dell'illustrazione, rappresentando la metamorfosi del peccatore e il diluirsi del suo regno notturno nel chiaro vociare del mattino, o persino configurando una piccola tangente di pietà umana. [...]³⁰⁰

Abbiati, Mila in parte, Bonisconti qui in modo più evidente, esprimono riserve sul risultato di questo lavoro teatrale musicale. Ma la nostra domanda rimane sempre la medesima: è un melodramma frutto di una genesi dell'occasione? Vi soggiace un'istanza morale? Viene confermato un pluralismo linguistico da parte del compositore? Ancora più rilevante vi è un prevalere – quasi monteverdiano – di una *seconda prattica*, che rifugge dalla retorica precostituita testo-musica, per cedere alle *corde degli affetti*, cioè al credere alla musica, come migliore sonorizzazione espressiva della parola? Forse più in questa pagina lirica, che in altre di Ghedini, facciamo fatica a dare una risposta univoca. Da un lato, si tratta di una composizione occasionale (il Concorso del Premio Italia), così come occasionale fu il soggetto del libretto, da un articolo di Carlo Pinelli; dall'altro, anche la versione scenica del 1956, nasce dal successo della versione radiofonica e quindi dal suo allestimento in un teatro che vedrà, oltre a riprese settecentesche come *Il matrimonio segreto* di Cimarosa o *La Cecchina* di Piccinni, prime assolute come *Una domanda di matrimonio* di Luciano Chailly (Ferrara 1920 - Milano 2002) o *La notte di un nevrastenico* di Nino Rota (Milano 1911 - Roma 1979). Secondo Bonisconti, prevale, in questa occasione, una professionalità, un artigianato che non prevedono una

³⁰⁰ A. M. Bonisconti, "Il teatro musicale di G. F. Ghedini", *cit.* p. 200.

partecipazione convinta da parte Ghedini alla favola del drammaturgo inglese. Ma non siamo del tutto d'accordo: l'ultima pagina per il teatro del musicista piemontese (dopo il 1956, seguirà solo il rifacimento per la ripresa del *Re Hassan* del s. Carlo di Napoli del 1961) sembra comunque sfruttare armi diverse, forse inconsuete, per raggiungere gli stessi obiettivi. In effetti, da tempo, Ghedini sceglie la musica e lo stile con cui usa la sua vocalità in base al carattere del personaggio: si pensi, per rimanere ad un genere comico, come alla svagata Lucilla de *La pulce d'oro* attribuisca glissati vocali per rivestire le sue risatine, che irridono colui che la conquisterà (ricordando il Verdi del *Falstaff* e le sue allegre comari³⁰¹). Qui, la parte di Jenny è l'unica melodica e lirica, perché il suo personaggio è sognatore, romantico, tanto da rifiutare la proposta di matrimonio di un Lord perché non corrisponde ai suoi canoni. Il nano Cupido è un soprano di coloratura, perché è un personaggio al di fuori della logica, quasi *fantasy*, che tende ad agire più che a parlare, sfuggente, che comunque quando parla non è compreso, perché possiede un linguaggio misterioso, appartenente più al mito che all'umano. Lord Inferno è un innamorato problematico, interpretato non da un tenore, ma da un baritono. C'è anche l'elemento che abbiamo definito morale: la metamorfosi del protagonista, che non è solo quella finale del viso d'angelo, ma anche quella di un uomo annoiato dei suoi vizi, irascibile e incontentabile, che, tuttavia, depone i suoi titoli e ricchezze di fronte ad una "oscura" (come si autodefinisce Jenny) attricetta, rimanendo in ginocchio, e sfoggiando il miglior eloquio, degno, questa volta, di un Lord, perché ha trovato l'amore per la prima volta nella sua vita. Dunque non mancano le occasioni per confermare – in modo diverso – il teatro morale di Ghedini, anche se con tratti fiabeschi e ironici, e non infrequentemente fantastici. Per quanto appena tratteggiati, data la rapidità della vicenda, visto che era stata pensata per il mezzo radiofonico, anche personaggi come Garble o la Gambogi, concorrono a questa esigenza. Il primo è abile, servile, efficiente, svelto a comprendere le richieste del volubile padrone; la seconda è attenta a non perdere la sua posizione privilegiata a fianco di un Lord, ma la sua astuzia e scaltrezza (e perfidia vendicativa) non possono nulla di fronte all'innocenza dell'antagonista che sa far

³⁰¹ F. Dorsi - G. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 635.

scaturire nel protagonista il vero amore e che lo condurrà, una volta sposato, ad abbandonare le ricchezze e a pronunciare la frase «dal giorno che tutto ho donato, nulla veramente ci manca. Povertà è letizia». Nel 2005 a Lisbona al debutto e l'anno successivo ripresa alla Scala, si ebbe un'ulteriore versione del vizioso redento: la collaborazione tra il premio Nobel José Saramago e l'affermato compositore italiano Azio Corghi ha condotto al *Dissoluto assolto*, una rivisitazione parodica del mito di don Giovanni, sempre in un atto unico, ove Zerlina riesce, amando, a redimere con il suo amore il seduttore, mentre gli altri personaggi femminili (donna Anna e donna Elvira) lo accusano di impotenza, contribuendo a screditare la sua fama. Nonostante, le difficili premesse, quindi *Lord Inferno - L'ipocrita felice* conserva in sé, nel piccolo, tutti gli elementi che hanno caratterizzato il teatro musicale del musicista. Come ne *La pulce d'oro*, Ghedini fa prevalere l'elemento fiabesco su quello comico, non sa rinunciare ad un accenno di verismo – da lui sempre aborrito – nelle scene in cui ricompare la Gambogi e il protagonista la discaccia: anche perché qui il verismo può dare un tocco di comicità alla ex tradita o, in ogni caso, è visto come mezzo espressivo e non come fine. Del resto, lo squallore di un'umanità stanca (si suppone soprattutto moralmente) non può essere “redento” se non da una fiaba, da Mr. Aeneas, piccolo ma determinante personaggio che dota il protagonista di una maschera da santo, ricordando l'Enea virgiliano per la sua *pietas*, almeno come parodia³⁰² e conducendolo alla sua felicità. A conclusione e parziale conferma, citiamo il severo Mila che nel già citato *Libertino allegorico* riportato in precedenza, così si esprime:

Nei limiti in cui è possibile scrivere un'opera senza una profonda comunicazione interiore della propria personalità [...], bisogna dire che *L'ipocrita felice* di G. F. Ghedini, costituisce una singolare riuscita. L'insolito decoro letterario del libretto [...] ha fornito una tela opportuna, su cui il compositore ha posato con accortezza i colori della tavolozza musicale. Nella storia [...] c'è una specie di morale ottimistica, avvolta in rugiadosi veli allegorici, circa la sostanziale realtà della finzione: l'abito fa il monaco, insomma, e quando il diavolo si fa frate, credetegli, perché frate

³⁰² Cfr. Piero Mioli, *cit.*, p. 341.

resterà. Le maschere son più facili da mettere che da levare. [...] ³⁰³

Il lavoro a cui fu dedito in *Lord Inferno - L'ipocrita felice*, costituisce una conferma a quella sorta di contraddizione che caratterizza l'operare di Ghedini: da un lato un isolamento da scuole e classificazioni, di cui il compositore mostra orgoglio e vanto, forse anche quando questa scelta gli ha recato sofferenze; dall'altro, un'apertura – dimostrata non solo con quest'ultimo lavoro per il teatro musicale – verso soggetti inconsueti per il patrio suolo, derivati da altre letterature. Tale apertura non disdegna argomenti, quando non scabrosi, ostici, la cui veste musicale è realizzata con tutti i mezzi espressivi che Ghedini, con sapiente storicismo, sa adoperare (anche se appartenenti a teorie o scuole da lui non apprezzate, come la dodecafonia o il verismo), purché visti come mezzi e non come fine. Il celebrato compositore ormai sessantenne, sembra ormai prediligere linguaggi semplificati nel campo strumentale, in quella che Angiola Maria Bonisconti definisce la “terza maniera ghediniana”.³⁰⁴ Tipico qui è il riutilizzo di pagine di antichi maestri italiani, attentamente analizzate da Ghedini in decenni di magistero di composizione, che, nella loro struttura, consolidano la scrittura novecentesca del musicista piemontese (via già esperita in campo operistico per esempio da Malipiero). Funzionale l'ambientazione settecentesca, che, tuttavia, sembra più “congelata” in un tempo al di fuori della storia: sia nella vicenda della vittima predestinata, Billy Budd, sia in quella dell'antieroe Lord Inferno, divenuto onesto, a sua insaputa, grazie all'innamoramento.

³⁰³ M. Mila, “Il libertino allegorico di G. F. Ghedini”, *cit.*, p. 194.

³⁰⁴ A. M. Bonisconti, “Il teatro musicale di G. F. Ghedini”, *cit.* p. 199.

II.5 Le strutture narrative e il registro linguistico dei libretti della maturità

Ci è sembrato opportuno parlare in questa seconda fase di produzione di Ghedini secondo termini vicini alla mitologia poetica (Northrop Frye): questo approccio ci permette di avvicinare testi diversissimi (per contenuti, generi e origini letterarie), ma anche di abbracciare in uno sguardo di insieme autori contemporanei (o quasi) come Melville e Beerbohm da una parte e la tragedia greca dall'altra. Proprio lo storico della letteratura di nazionalità canadese, che ha condotto la sua indagine attraverso i miti, ci può consentire di penetrare i misteri di testi come *Le Baccanti* e *Billy Budd*, dandoci un valido aiuto, con i suoi studi sulla Bibbia e sui poeti inglesi (Shakespeare, Milton, Blake, Shelley), ad affrontare autori che appartengono alla cultura anglosassone. Tra l'altro, faremo uso della sua affascinante e preziosa divisione³⁰⁵ in miti appartenenti alle quattro stagioni e generi letterari (primavera commedia, estate *romance*, autunno tragedia e inverno satira).

II.5.1 *La pulce d'oro* 1940

Questa commedia presenta l'immediata chiarezza dello stile di Pinelli, qui reso più scorrevole dal tono e dalle dimensioni dell'atto unico e ricalca, semplificandola, l'omonima commedia dello sceneggiatore torinese, rappresentata con successo cinque anni prima. Il lessico che una coppia di osti, una loro figlia adolescente, qualche avventore di professione non colta possono scambiarsi, non può risultare ricercato: fa eccezione, soprattutto per i modi, più che per il suo parlato, il saggio Verna, che non si fa contagiare dall'avidità che si insinua in tutti gli altri. Il venditore di fumo Lupo Fiorino risulta a tratti anche ingiurioso, ma con il suo eloquio, è abile nell'attirare gli altri a sé e nel saper conquistare la maliziosa Lucilla, non poi così inespugnabile. Olimpio, il padrone, si presenta subito imprecaando «...maledetto il demonio!» e minacciando la figlia: «Un ceffone su quella faccia da principessa». Il ritratto di Lupo risulta ben evidente nella ricetta dettata all'ostessa Fortuna, per cucinare il grosso pesce da lui appena pescato:

³⁰⁵ Contenuta in N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 1957, tr. it. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969.

«Mandragola, capperi, / chiodi di garofano, / fiori di menta, salvia e rosmarino? / Fatene una salsa: / e quando il pesce è cotto / impastatene le carni.». Alla maniera di un imbonitore, questi ingredienti potrebbero costituire un intruglio per compiere un prodigio o guarire dalle malattie: ciò che conta è che, come il pesce ha appena suscitato l'invidia dei maschi presenti, la ricetta attiri la componente femminile e renda completamente succube Olimpio che non si accorge del raggio creato da Lupo per ottenere la figlia. L'inverosimile è proprio delle fiabe e cosa ci può essere di più irreali di una pulce d'oro? Infatti nell'arte dell'inganno prevale l'apparenza sulla sostanza. Così Lupo si esprime da ciarlatano, per raccontare la provenienza della pulce, parlando di sua madre: «Era nipote dell'Imperatore, / che vive in un palazzo tutto d'oro, / con cento mogli, ed esce / sopra un cocchio tempestato di perle. / Mi amava come un figlio / e in tutto mi ascoltava.» L'unica a non credere allo *cunto* è Lucilla, ben lieta a fine commedia di lasciare per il millantatore la famiglia, che l'avrebbe barattata comunque per un improbabile parassita capace di trasformare in oro tutto ciò che morde. Interessante notare come, nella fiaba, non vi sia un accenno né geografico né temporale: non si parla in dialetto, non si sa dove sia ubicata l'osteria "rustica". Per questo nell'irrealtà spazio-temporale della fiaba si può credere a storie incredibili come queste, dove l'inverosimile è tangibile, come la fatica di chi lavora, o forse, proprio chi è stanco del proprio quotidiano, ha necessità di fiabe per tirare avanti: «Vivono, queste pulci, rarissime,/sopra gli scogli di un lago salato,/in mezzo a una foresta;/sono scogli di madreperla/resistenti al morso di queste bestie;/e bisogna pigliarle,/come io feci,/quando la luna è piena,/d'agosto e tutto il lago/scintilla per i riflessi della luna/sovra le rocce di madreperla;/e i sassolini d'oro,/morsicati da queste bestie,/fanno spiaggia all'acqua;/e dal folto del bosco,/l'usignolo canta alle stelle». Lucilla è refrattaria a queste panzane perché è considerata dai genitori una bugiarda, arma di difesa per un'adolescente del tempo. L'astuzia della protagonista porta a far credere che il suo porro, creato dal morso della pulce, sia d'oro, a farle sopportare le carezze da parte di Mirtillo, Daghe, Lupo, oltre che del padre Olimpio e a farsi rinchiudere nel sacco per non far fuggire la "bestiola". La rassicurazione di Lupo ad Olimpio, quando si accinge a dormire con Lucilla è tutta un programma: «In ogni paese/c'è una ragazza che si fa baciare. /Ma gira, gira, oste/pulci come quella tu non ne troverai». Questa commedia

inizia di notte e continua al buio nel quadro secondo: nell'ultimo quadro, quando compare l'alba, anche se non si scopre la verità sulla pulce, il lieto fine è sicuro, almeno per la coppia di giovani. Il secondo quadro mostra la meschinità di Fortuna, che preferisce credere che Olimpio abbia toccato la gamba sinistra di Lucilla (non quella dove naturalmente possiede già un porro) piuttosto che ritenere di avere una figlia disonorata: per questo inizialmente accoglie il marito con «pazzo uomo, che hai fatto?» e «padre disgraziato». Daghe deplora il suo fisico inadatto per fare il merciaio ambulante «Guarda le braccia, Olimpio;/guarda le spalle; che ossa piccole!» e, in coro, i lamenti dei tre uomini (l'oste, Daghe e Mirtillo) si trasformano in una canzone sull'uomo ricco, ciò che essi sperano di diventare attraverso la pulce: «È morto alla guerra/l'uomo più ricco/di tutta la terra». Ma la loro avidità viene fredda dalla più avveduta Fortuna che afferma che il brillio, da loro percepito, è causato dal riflesso della lucerna su un piatto di rame o dagli occhi del gatto. Gli equivoci nascono dalla credulità, ma anche dall'ora notturna: sarà la moglie (con la complicità di Daghe e Mirtillo che gli offrono un randello) a suggerire a Olimpio di fermare Lupo che sta uscendo alla chetichella con la presunta pulce (e dopo aver trascorso la notte con Lucilla). In ciò Olimpio è bravo, perché il suo agire è più veloce del suo inesistente riflettere. Ma ci sarebbe da chiedersi se ha agito per far sposare la figlia disonorata o per non far scappare la pulce...dalle uova d'oro. Nel terzo quadro ritorna la voce della saggezza, Verna, l'unico ad aver dormito, perché non ha pesi sulla coscienza, né cupidigia: nessuno è disposto a prendersi la colpa della bastonata di Olimpio, neppure la moglie Fortuna. Verna, irreprensibile, è propenso a perdonare, solo quando Olimpio ammette il presunto omicidio di Lupo, anche perché le minacce di cavargli gli occhi, mosse dall'oste, sono grottesche. Infatti, dopo poco, Olimpio, singhiozzante, ammette di aver ucciso il proprietario della pulce, di aver legato e minacciato Verna, il quale, è l'unico, coraggioso, ad aprire la porta al redivivo Lupo, che invoca aiuto alla sua maniera ingiuriosa («Apritemi, mondo cane!»). Non si esime dal definire i presenti "bastardi", non perché è stato bastonato («stupido io a partire come un ladro»), ma perché nessuno lo ha soccorso in tutto questo tempo. I personaggi maschili sono disposti a riconoscerlo vivo solo quando chiede da bere e tracanna avidamente: ma lo spaccone si è subito ripreso e afferma che nessuno sia in grado di sopportare i colpi

come lui e si complimenta con Olimpio per la randellata. La richiesta di matrimonio da parte di Lupo avviene durante uno scambio affettuoso di pugni (come si addice tra veri uomini) tirati da Lupo e il futuro suocero, intervallati da un “sacripante!” e un “corpo del demonio!”. La ricomparsa di Lucilla, scomposta, in scena, non può che generare altre bugie per difendere il proprio onore, essendo all’oscuro del fatto che Lupo ne ha già chiesto la mano. La reazione protettiva nei confronti dell’amato sembra comunque sincera: «Oh, poverino, / come grondate sangue! [...] Ma dove avete picchiato? /Potevate morire!», subito contraddetta da: «Hai detto che mi sposi? Io non ci penso. /Quando mi sposi?» E anche Lupo nell’allontanarsi con la sua compagna dall’(ormai) allegra brigata, indulge ancora nel mito-menzogna: «Essa (la pulce) è il nostro segreto!» senza neppure far uso del suo solito «ciò che dico è tutto vero, /anche se è falso!». In effetti, ciò che non esiste gli ha consentito di ottenere ciò che desiderava.

Questo libretto ha il pregio di ottenere il massimo con poco e di dare un giudizio più sui virtuosi che non su un venditore di fumo e una candida bugiarda adolescente. Riguardo ad una lettura simbolica, secondo quanto proposto da Frye, il protagonista è un parassita e agisce secondo un copione comico presente in occidente fin dai tempi degli *Acarnesi* di Aristofane³⁰⁶: Olimpio non può aver ucciso alcuno (per quanto possa essere maldestro e manesco) in una commedia, mentre le spacciate di Lupo ci ricordano quelle dei millantatori di Plauto o quelle più o meno recenti della commedia sul grande schermo. Potremmo dire che l’insania quasi generale causata dall’oro (ne sono esclusi Verna, Lucilla e ovviamente Lupo che ne dà origine) è essa stessa un elemento di *humour* o “schiavitù rituale”, così come inteso da Frye,³⁰⁷ ben reperibile nel teatro di Ben Jonson. Ma vediamo, come in contesto tragico, la ripetizione inutile (*humour*) crei ben altri fatali esiti.

II.5.2 Le Baccanti 1948

La versione di Tullio Pinelli, originata dalla traduzione di Romagnoli della tragedia, non

³⁰⁶ Cfr. Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, cit., p. 216.

³⁰⁷ N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 223.

può che essere libera. Ma in essa è necessario esprimersi attraverso un linguaggio misterico, divino, mitico, lontano, soprattutto al di fuori del tempo. Durante il prologo, Dioniso, nei suoi interventi, dà spiegazione dell'autunno come rivelazione, come segnale del suo tempo che è giunto: «Più veloci corrono/le linfe nelle radici [...]» Ma sa essere anche minacciosamente profetico: «Già il sangue del capro scorre/sulla reggia ostile di Penteo/e la città tumultua». Dioniso è anche consapevole della propria divinità, pur nel fiore della sua giovinezza: «me pure, figlio di Giove/dovete riconoscere Nume, /e quale io sono, raggiante e crudele, /voi dovete adorarmi.» Nel primo atto, mentre il sacerdote invoca l'intervento di Penteo («Salvi Tebe!»), Agave è rapita dal coro dei Baccanti, trasognata: «una forza, un'empia raggiante forza / mi trascina via dalle chiuse stanze, / chiama dal Citerone». E anche se, ridestata, Agave si pente «Che ho detto? Misera me!», Tiresia, profetico, afferma: «Un nuovo Dio si rivela, Tebani!». Il sacerdote non esita a definirlo "empio", una volta che lo vede rivestito di pelli. Dopo il sacrificio del capro profanatore, entra l'antagonista Penteo, sdegnato per come gli anziani non abbiano protetto Tebe dal sacrilegio dei Baccanti («Il dolore m'arde, lo sdegno m'arde/per la viltà dei vecchi») e, risolutivo, decide di por fine alla sfrenatezza del suo popolo: «Prima di sera/l'oscena orgia avrò stroncata!». Calmo cerca di riportarlo a più miti propositi: «Non è viltà cedere ai più potenti» e, con fermezza, prova a spiegare la limitatezza della condizione umana: «Un vincolo fatale/lega le forze che adoriamo. [...] Non puoi l'una adorare/e l'altra rinnegare». La notizia che la madre ha abbracciato il nuovo rito sconvolge il giovane re, mentre Cadmo, per il suo bene, gli sconsiglia di peccare di ὑβρις: «Se iniquità ti chiedono, /se cose turpi ti chiedono, /sii iniquo, turpe / ma non tentare di ribellarti». Ma la tracotanza del re continua alla presenza di Dioniso, che, sotto mentite spoglie, si è fatto prendere prigioniero; e le ironiche risposte del dio – definito negromante asiatico – rendono Penteo ancora più aggressivo. Del resto egli rappresenta la legge e non può in pubblico esimersi dal ricordarlo: «Ma se pure un Nume ti inviasse, /un turpe Nume sarebbe il tuo/e in Tebe non avrà culto». Il giovane re non ascolta gli ammonimenti del nonno Cadmo, mirati a salvarlo: «Se destino fosse/ piegarsi a turpe Nume, / meglio allora la morte». I giovani esultano alla sua tracotanza, quando calpesta la corona di vite strappata a Dioniso, che lo avverte: «ma bada a te! Dioniso è bello e crudele». Cadmo è

convinto della superiorità dei muscoli tebani e della superiorità dei propri culti su quelli introdotti dallo straniero Dioniso. Mentre i sacerdoti purificano la soglia della reggia profanata dal sacrificio del capro, si conclude l'atto I. L'esordio del II atto vede il coro dei Baccanti incitare Dioniso alla vendetta contro Pènteo: «scendi dal cielo col fragor del fulmine, /percoti l'empio!» E i segni del dio non si fanno attendere: un boato annuncia un sisma, la reggia di Tebe crolla e si sviluppa un incendio. Pènteo non è solo sconfitto, ma privato della sua dignità, come anche nella salita al Citerone, quando si traveste da Baccante: in questa occasione, lega un toro, credendolo Dioniso, e farnetica a causa dell'incendio. Il successivo racconto del bifolco non può certo rassicurare il tiranno, che ha perso ormai il potere sugli uomini e le cose: l'ordine delle cose è sconvolto se le Tebane, ormai divenute Baccanti e guidate da Agave, allattano cuccioli di lupa e di cerbiatto e fanno sgorgare miele dalla roccia, battendola con il tirso. Ma il peggio deve ancora giungere nel racconto del pastore: «Come fiere, piombano sulle mandrie, /e con le mani tenere/i tori a terra traggono/li sgozzano, li squarciano». A quel punto, l'ordine di far radunare opliti, arcieri, cavalieri, da parte di Pènteo, è totalmente inutile, perché compare Dioniso, che lo induce a più miti consigli: «Quello che mai profano ha visto, /vuoi tu vedere in questa sacra notte? [...] Io ti guido a scoprire». E qui esce la vera natura del dio, che sa nascondersi, essere passivo e in questo caso suadente, per muovere gli uomini dove comanda la sua volontà. E per risultare più convincente, subdolamente, è lui stesso a drappeggiare il peplo sulle spalle di Pènteo e a sciogliergli i capelli, per vestirlo come una menade. Ma anche così camuffato, il re è chiuso nella sua funzione, che lo erige a salvatore della sua città, mentre Dioniso lo irride, ironico, sulla sua volontà di distruggere. Pènteo ha solo un attimo di esitazione, a causa della sua giovane età: «Sono pronto a morire, /e pure tu non sai quanto m'è dura/l'idea della morte! /Così giovane sono!» Nel 2° quadro del II atto, dopo le brume del Citerone, le Menadi scorgono il sole, segno della presenza di Dioniso e segnale di vendetta contro il re che, con fatica, travestito, è salito sulla montagna. La voce del dio si irradia da ogni punto ed indica la presenza dell'umano che si è macchiato di oltraggio nei suoi confronti; la furia delle donne, trasformate dal dio, è irrefrenabile, ma Pènteo, invocando la madre riconosciuta, non può credere a quello che sta per succedergli: «Vendetta, Menadi, rapide cagne!

/V'abbandono il nemico, Menadi! /È vostro!» è il comando di Dioniso, a cui il giovane re, andando incontro a morte ferina, può solo rispondere: «Madre! Son io! Son Pènteo!» L'atto III si ambienta ancora sulla piazza di ciò che resta di Tebe e la voce della morte del re si è diffusa: tra i Tebani si pensa che sia stato il dio ad ucciderlo e mentre Cadmo descrive il suo strazio, entra in scena Agave con ancora in mano il tirso su cui è infitta la testa mozza del figlio. I Tebani osservano con orrore la madre e le Baccanti al seguito che sono convinte di aver ucciso un leone. Inutilmente Agave grida: «Cadmo! /Questo hanno osato, le figlie tue! /Pènteo! /Venga mio figlio!». Ma non vi può essere risposta all'invocazione. Cadmo spera che la figlia non rinsavisca e continui ad ignorare la verità, ma con un incantesimo del padre, Agave si ridesta, riconoscendo la voce di Cadmo, quando ella era bambina. Ora alle domande di Cadmo, ella sa rispondere e volgendosi alla testa di Pènteo – con orrore – è in grado di riconoscerla. Anche il coro riconosce la testa del re, mentre Agave, priva di sensi, viene sorretta da due anziani.

Ricompare a questo punto Dioniso, vindice, ma al contempo mosso da scopi liturgici, sacri. Cadmo chiede pietà, come il coro di Tebani e Baccanti. Ma il dio completa la sua vendetta e rivolgendosi ad Agave pronuncia: «Lascia la casa, /esci da Tebe, /e con le figlie per terre ignote /erra fino alla morte, /piangendo lo scempio di tuo figlio», non ascoltando il suo desiderio di morte. Per Cadmo, simile sorte: «Esci di Tebe, /e va' dove drago /assumerai l'aspetto. /La tua sposa in serpe /tramutata sarà». Così il dio dopo aver punito l'empio Pènteo e l'invidiosa zia Agave, che, gelosa della sorella Semele, non aveva mai ammesso che Dioniso fosse stato generato da Zeus, castiga anche Cadmo, reo di aver preso parte ai riti bacchici in maniera interessata. Le implicazioni sono enormi in un testo di questo genere, che fu criticato per aver proposto una lingua corrente inadatta ad un mito. Ghedini scelse un linguaggio musicale che avrebbe dovuto chiarire attraverso sé stesso, in modo induttivo, una matassa così intricata di miti (efferati) lontani dalla classicità apollinea, così come era nota a quel tempo, e chiarire, senza mediazioni, l'oscura nascita del culto dionisiaco, che sottintende alla genesi del teatro in Occidente. Ma talora, al di là della volontà di ciascuno, vi sono sorti che non si realizzano, soprattutto quando i progetti sono ambiziosi e i tempi inadatti.

Una domanda ci siamo posti, già mossa ad accusa (tra le tante) dal critico Giulio

Confalonieri³⁰⁸, al debutto alla Scala de *Le Baccanti*, a cui non abbiamo trovato risposta: per quale ragione Pinelli scelse l'accento Penteo per il padre di Agave e non Pentèo, come previsto nell'originale greco antico? Ma forse è più interessante risalire, a quelli che sono, rendendo nostri i concetti di Frye, i cosiddetti segni del *mythos* dell'autunno, dopo aver evidenziato quelli della primavera.

Per il secondo libro della *Poetica* di Aristotele³⁰⁹, la teoria della tragedia si presenta in forma migliore rispetto agli altri tre miti delle stagioni, secondo l'ottica di Frye: i personaggi principali sono affrancati dall'idealità e vincolati all'ordine naturale. Penteo si pone tra l'umano e il divino, in quanto eroe tragico, vittima martirizzata³¹⁰. La sua caduta e la sua macabra fine sono causati dal peccato di aver rinnegato un dio ripetutamente, troppo ligio ai suoi doveri di protettore di Tebe, allo scopo di preservarla dalla corruzione di Dioniso. E la *nemesis* non può che ristabilire quell'ordine sovvertito dal giovane re, la cui volontà era quella di riportare lo stato quo, dopo l'arrivo di Dioniso. Infatti l'eroe tragico è tale – come vedremo nel giovane protagonista del seguente atto unico – in quanto vivendo la possibilità di essere libero, perde la sua libertà³¹¹.

II.5.3 Billy Budd 1949

Nella parte che segue abbiamo dato più spazio alle parti recitate dal corifeo, che costituiscono la maggior parte del libretto e che non sono state prese in esame nel paragrafo II.3.2. Nel primo intervento della voce recitante si fa menzione della situazione politico-militare in cui la vicenda si ambienta: l'estate del 1797, successiva ai grandi ammutinamenti della marina militare inglese occorsi nella primavera precedente, vicini alle idee della Francia rivoluzionaria, nemica dichiarata dell'Impero Britannico. Ma si narrano anche le premesse che porteranno al drammatico epilogo di Billy: mentre le rivolte venivano domate con la forza, il protagonista «bello e forte, [...] con il volto liscio quasi di fanciulla» da gabbiera di parrochetto della mercantile *Rights-of-Man*, è coscritto

³⁰⁸ *Il Tempo*, 22 febbraio 1948.

³⁰⁹ Secondo quanto compiuto da Richard Janko, in Aristotle, *Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II*, Cambridge, Hackett, 1987, p. 45 e 170

³¹⁰ N. Frye, *Anatomia della critica.*, cit., p. 50.

³¹¹ Idem, cit., p. 283-284.

e imbarcato sulla nave da guerra *Indomitable*, ove non rimarrà in vita che per circa tre settimane. Al protagonista quando è scosso da qualcosa, «le parole escono spezzate, incomprensibili» – ci ricorda la voce recitante – mentre, al contrario, canta assai bene. Dopo che sono state somministrate le frustrate al marinaio in punizione, il corifeo riprende parlando dell’antagonista Claggart, responsabile delle armi e dell’equipaggio: neppure il narratore è in grado di chiarire l’antipatia che l’antagonista rivolge a Billy, «Il suo può considerarsi un caso di “depravazione da natura”; potremmo dire che il suo senso morale coincida con una frase della lettera ai Tessalonicesi: *il mistero dell’iniquità*³¹²». Ci dà inoltre dei particolari interessanti sul suo passato: «l’ordine della ciurma è nelle sue mani. [...] gli uomini a bordo dicono sottovoce che si trovi nella Marina Reale per truffa». Abbordafumo mette in guardia Billy da Claggart: l’episodio della gavetta che sfugge al giovane, lordando i piedi del maestro d’armi, non scatena al momento nulla contro di lui. Il corifeo ci annuncia che sono trascorsi alcuni giorni di navigazione sul Mediterraneo e Billy non sospetta la perfidia del superiore, che mostra di sorridere al gabbiere nei suoi momenti di malinconia. Sul ponte il protagonista canta il suo amore lontano, Molly Bristol. Il corifeo, assurgendo al ruolo di un coro in una tragedia, vuole evitare che Billy caschi nella trama ordita da Claggart, quando un marinaio cerca di coinvolgerlo in un ammutinamento, dato che è nota la sua forza. In breve il corifeo annuncia ciò che vedremo in scena, anche il finale: «ma ora prima che si consumi la notte verrà un compagno sconosciuto a indicarti più oscure vie per la malinconia dell’uomo. Non avrai misericordia di lui, lo so. [...] È come un’ombra, ma sarà ombra presto». Il linguaggio è oscuro, più della mente di Claggart. La reazione dell’“angelo biondo” è violenta, ma gli inganni del maestro d’armi sono sempre dietro l’angolo per Billy. L’inutile rincorsa di un veliero francese costituisce un buon motivo per la presentazione del capitano Vere da parte del corifeo: «buono con i marinai; ma esige la disciplina. Coraggioso fino all’eroismo». Durante una bufera, Claggart decide la sorte di Billy, denunciandolo al comandante, che non stima molto il maestro d’armi e lo ascolta per dovere. Il dialogo è contrappuntato

³¹² Citazione dalla II lettera di s. Paolo ai Tessalonicesi (II, Ts, 2,7): “Il mistero dell’iniquità è già in atto, ma è necessario che sia tolto di mezzo colui che finora lo trattiene” (traduzione de *La Sacra Bibbia* a cura della CEI, SEI, Torino, 2008).

dall'intervento di Abbordafumo, che ricorda come la presenza del giovane abbia sempre turbato l'esperto marinaio. Billy, convocato da Vere, non riesce a discolarsi a parole, anche se il comandante è convinto della sua innocenza. Ma il corifeo contraddice le parole del capitano: «No, non c'è tempo: [...] ormai una creatura s'è scoperta nella sua impotenza». E, a quel punto, un solo pugno del protagonista uccide Claggart, «come la fiamma di un cannone». Nel processo che segue, che conduce ad un'inevitabile condanna a morte, Billy può dichiararsi innocente solo per la calunnia dell'ammutinamento: «dopo l'accusa non ho potuto parlare che con il braccio». Perfino Vere ammette che la corte marziale non può giudicare il «mistero dell'iniquità». E il corifeo ci suggerisce «Nessuno può nulla» e «C'è la corte marziale. Perché dopo le ribellioni è tempo di prudenza, ma anche di durezza». Il capitano è andato a comunicare la sentenza prevedibile al condannato; il corifeo vuole aggiungere che «forse lo ha abbracciato come Abramo con Isacco». E subito dopo: «il cappellano prega per quelli come te, Billy Budd» ci informa il corifeo. Il coro di marinai, accompagnando il protagonista verso la sua triste fine, ricorda che «dovrà salire dalla tolda al cielo» e non più fino alla gabbia, come era solito fare. Anche dall'analisi testuale di questo libretto, ci rendiamo conto come l'oratorio scenico abbia potuto incontrare delle critiche: Quasimodo si attiene all'essenziale per i dialoghi dei personaggi, sembra essere trascinato dall'esempio del logopatico protagonista, creando il dramma soprattutto attraverso il recitato del corifeo. È un modo nuovo di creare tensione per lo svolgimento drammatico; anche per la durata, questo oratorio ci appare più proprio dei nostri giorni e risultò poco accettato più ancora dalla critica che dal pubblico, circa settanta anni fa al suo debutto. Ritornando alla lingua del poeta siciliano, essa coglie l'aspetto biblico e protestante del romanzo di Melville: spesso c'è un misterioso senso di nemesi vetero-testamentaria nelle parole del corifeo, ma anche in quelle del capitano Vere, rispettivamente testimone e narratore della vicenda. Certo questo linguaggio non appartiene ai marinai (Claggart, Abbordafumo ed equipaggio), mentre Billy non fa quasi uso di eloquio: si limita a balbettare qualcosa al processo, mentre canta alla sua Molly lontana. Per riprendere le teorie di Frye, «la tragedia è una combinazione paradossale di un tremendo senso di giustizia e di un pietoso senso di ingiustizia» ed essendo «la tragedia una mimesi del sacrificio», non può esservi che «un

sacrificio rituale e una spartizione di un corpo eroico tra un gruppo di individui, che tuttavia appartiene ad un'altra e più potente entità»³¹³. Rileggendo il dramma in chiave archetipica, è ciò che avviene nel *Billy Budd* e questa interpretazione ci rende meno oscura la vicenda.

II.5.4 L'ipocrita felice 1952-1956

Satira e ironia prevalgono in Beerbohm³¹⁴ e nella riscrittura operata da Antonicelli per *L'ipocrita felice* (già *Lord Inferno* nella versione radiofonica). La favola del protagonista è richiesta al narratore da un coro che si definisce «dai volti avvizziti e dall'anima rugosa»: il narratore conferma che essa è «per i più miseri, i più diseredati». È una premessa importante per comprendere gli elementi bizzarri e i fantasiosi personaggi che ritroviamo nell'atto unico: se da un lato osserviamo che Lord Inferno si rivolge a Garble con «va' al diavolo», il servo continua a rispondere con “sua signoria”. Quando il Nano ha scagliato il suo dardo e il protagonista è cieco d'amore per Jenny, il suo parlare muta, quando parla della ragazza: «attrice di un teatro più vasto quale può essere il mio cuore». L'adolescente attricetta non sa recitare, nella vita, davanti ad un Lord: «il vostro volto è simile ad uno specchio appannato da tutte le vanità del mondo». Potremmo definirla semplice, inesperta, forse incauta, ma anche arguta nel suo rifiuto, così come nella descrizione di sé: «Null'altro possiedo se non la libertà di amare chi parli davvero al mio cuore». L'ambiente in cui ci conduce il narratore è pieno di artisti, danzatori, giocolieri che stupiscono, ma tutta questa finzione, quando Garble, su richiesta del padrone, dà l'ordine di porre fine allo spettacolo, scompare in un attimo, come l'incantesimo di mago. Segue il vagare del protagonista nella notte, accompagnato da una «sconosciuta disperazione», dopo essere stato rifiutato, e il suo meditare, in quanto uomo di mezzi, su come far cambiare idea all'amata Jenny. Il mattino apre le botteghe e Lord Inferno si rivolge a mr. Aeneas, il venditore di maschere, per soddisfare la richiesta dell'amata: apparire – non può pretendere di più – santo. Nel parco di Kensington, Jenny non

³¹³ N. Frye, *cit.*, p. 285-286.

³¹⁴ Frye nel saggio citato fa riferimento a *Zuleika Dobson*, romanzo satirico di Beerbohm sulla vita degli studenti a Oxford ai primi del '900.

riconosce il protagonista trasformato, ma dopo essere stata trafitta dalla stessa freccia che ha colpito il Lord, è lei stessa a proporsi: «Così è Amore, sapere e non sapere, conoscere bene e non aver veduto». Dopo il matrimonio all'ufficio civile e il ritiro in una casetta di campagna, scopriamo un (ex) Lord che ha trovato la felicità: «Dal giorno che tutto ho donato nulla veramente mi manca. Povertà è letizia». Ma vi sono ancora due prove da superare: la maschera che impedisce al nuovo Giorgio Paradiso di sorridere (la mancanza di sorriso inquieta Jenny) e il non meno pericoloso arrivo di Gambogi. Potrebbero essere due ostacoli fatali per il protagonista (Jenny è spaventata dalla presenza della rivale e non comprende le parole che questa rivolge al protagonista). Ma proprio ciò che dovrebbe porre fine all'inganno (il vero volto svelato), consente di conquistare definitivamente Jenny che pronuncia: «Forse il tuo volto vero aveva bisogno di maschera per celare il suo splendore? Me lo hai nascosto a lungo perché lo meritassi di più. Ora è finito il noviziato. Marito caro, baciami con le tue vere labbra!». Dunque la finzione ha sostituito la realtà e superato ogni più rosea aspettativa per il protagonista. Poiché Lord Paradiso ha conquistato – e definitivamente – l'oggetto del suo amore, Gambogi non può che fuggire, ridendo isterica. Così che narratore e coro possono concludere: «Sul mondo più distrutto solo Amore è speranza».

Alcuni personaggi sono solo tratteggiati (Garble, il nano, Gambogi, Mr. Aeneas) ma determinanti per l'economia della struttura narrativa della fiaba. Sono poco convincenti, per la stessa ragione – il fatto che l'opera derivi da una versione radiofonica – i continui cambi di scena: il teatrino di Garble, la Londra notturna, l'episodio del venditore di fiori, la bottega di Mr. Aeneas, il parco di Kensington, l'ufficio di Stato Civile e infine la casetta di campagna in autunno, il tutto in sole otto pagine di libretto. Ma siamo all'interno di una fiaba, dove c'è un nano che scaglia frecce che fanno innamorare i personaggi, o dove viene messa in vendita una maschera da santo, che rende santi per davvero, e non possiamo, pertanto, pretendere troppa verosimiglianza. Il tono è leggero e in Antonicelli, più che in Beerbohm, non si vuole dare giudizi: anche i viziosi possono redimersi in nome dell'amore, rinunciando alle proprie abitudini errate. Per seguire gli archetipi proposti da Frye, *nell'Ipocrita felice*, più che trovarci nel mito di primavera (proprio della commedia), siamo in quello dell'inverno, in cui si addicono satira e ironia. Certo gli amanti,

nonostante le peripezie, giungono al lieto fine: vince Cupido ed è sconfitta Gambogi, ma in questa commedia, prevale la fiaba, il fantasy, oltre che l'ironia e la satira. Non riusciamo a distinguere a quali delle cinque fasi della satira descritte da Frye appartenga *Lord Inferno*³¹⁵, ma ci viene utile ricordare che proprio secondo il *Moral Essay* di Pope, nel *don Chisciotte*, o nell'*Elogio della Follia*, un clima allegro, portato a senso dell'assurdo nella rilettura, «conduce ad un climax di forte intensità morale»³¹⁶ e che i personaggi dei *Canterbury Tales* o delle commedie di Ben Jonson non «hanno bisogno di grandi personalità per rappresentare grandi vizi»³¹⁷. In effetti Lord Inferno-Paradiso, campione di vizi e Jenny, a caccia di virtù, non sono grandi personaggi e proprio le scene allegre della vicenda e la loro rilettura inverosimile offrono ad essa un senso morale.

³¹⁵ N. Frye, *cit.*, p. 301-320.

³¹⁶ *Idem, cit.*, p. 301-302.

³¹⁷ *Idem, cit.*, p. 307.

CONCLUSIONE II PARTE

In questi anni di maturità, ci saremmo aspettati che la drammaturgia musicale di Ghedini spiccasse il volo, per così dire, viste le premesse della sua attività teatrale negli anni appena precedenti il conflitto mondiale. Ma così non fu: non fu per gli eventi bellici e politici in Italia e altrove e la causa fu dovuta anche a un freno emotivo, con particolare riguardo a *Le Baccanti*, che inibì il compositore per anni nella rappresentazione di questa tragedia. Probabilmente la consapevolezza raggiunta nel campo sinfonico, l'intento ambizioso di trasmettere un *messaggio* con questo lavoro (nell'ultima collaborazione con Pinelli), la diffidenza di un pubblico come quello milanese, esigente e ad un tempo conservatore almeno per la tradizione lirica italiana (come era già avvenuto nella replica di *Maria d'Alessandria*) portarono ad un differimento di almeno di due anni di questa complessa partitura, il cui giudizio, sommario ed affrettato (spesso un lavoro contemporaneo di così grande respiro necessita di tempo per essere almeno non frainteso) pregiudicò il futuro teatrale di Ghedini, più di quanto avesse potuto il suo esordio a età non più giovanile. Questo lavoro prevedeva peraltro impegnativi dispiegamenti corali e orchestrali, una regia all'altezza oltre ad una complessa coreografia (affidata poco accortamente, nella prima, ai coristi stessi): tutti elementi che non aiutarono la sua ripresa. La conclusione del suo percorso drammatico si espresse in due soli atti unici, forse più snelli per un allestimento teatrale, ma anch'essi non apprezzati per la loro essenziale sobrietà e per il poco spazio lasciato all'indulgere del melos nei personaggi. A queste limitazioni, che crearono delle inevitabili riserve nel percorso drammaturgico del compositore piemontese, dobbiamo però al contempo dare conferma di un suo affrancarsi da complessi di inferiorità culturali per la scelta dei libretti e di un condurre con fermezza un rafforzamento della sua cifra stilistica anche in questo genere.

Possiamo infatti attribuire varie responsabilità a Ghedini: l'incapacità di gestire dei rapporti (così importanti nell'allestimento di uno spettacolo come l'opera, ove gli artisti che ne contribuiscono la realizzazione sono tanti), la sua facilità alla lamentela o al giudizio severo di altri compositori, ma indubbiamente, è evidente che, con l'eccezione

delle opere non rappresentate, l'esperita perizia con cui si accostò al debutto teatrale lo portò a coinvolgersi nel testo da scegliere, anche se, come abbiamo visto in questa seconda parte, vi furono accuse (soprattutto negli atti unici di fine carriera) di artigianato e professionalità priva di emozione. Ma le lettere e le interviste smentiscono tutto ciò: per Ghedini ciò che conta è creare un'atmosfera, un dramma che sta in piedi a prescindere dal testo e da tutte le situazioni extramusicali che pure nell'opera sono assai importanti. E non si può neppure affermare che il compositore si disinteressasse del libretto perché lo considerava accessorio: nella sua maturità ha avuto collaboratori dissimili, ma al contempo, qualificati a cocreare qualcosa di inedito nel panorama musicale teatrale italiano nel secondo conflitto mondiale e nel periodo ad esso immediatamente successivo. La sola *Pulce d'oro* rientra in una tradizione comica bimillenaria che Pinelli ha saputo proporre con rinnovata semplicità, mentre, come abbiamo affermato, *L'ipocrita felice* non è così collocabile, non tanto teatralmente, quanto nel percorso di maturazione stilistica del teatro di Ghedini, il quale, a settant'anni, in un'intervista rilasciata a Grazia Livi, su *Epoca* (quella che gli costò l'allontanamento definitivo dell'ex allievo Berio)³¹⁸, si definisce ancora pronto a scrivere per il teatro, senza tuttavia concedere nulla alle tendenze dell'attualità teatrale, né nell'ambientazione, né nei personaggi e aggiungeremmo – visto che queste tematiche erano assai in auge negli anni '60 – né nelle istanze socio-ideologiche. L'età avanzata, alcune patologie impedirono ulteriori avvicinamenti al genere teatrale (richiedente più incombenze di altri) da parte del compositore, il quale probabilmente sarebbe uscito di scena in ogni caso, rimanendo così ancorato ad alcune sue rigide posizioni in un panorama musicale assai trasformato. Per contro, quello che propose nel periodo indagato dal 1940 al 1952 (si arriva al 1961 con la revisione del *Re Hassan* per il S. Carlo, passando attraverso la versione scenica, un po' drammaticamente irrisolta, de *L'ipocrita felice* rappresentato a la Piccola Scala nel 1956) presenta una caratteristica nuova nella sua poetica che si viene ad aggiungere a quelle già enucleate: quella di un teatro musicale che, senza essere superbo o autoreferenziale, basta

³¹⁸ Grazia Livi, "G. G. Ghedini", intervista in *Epoca*, n. 632, 4 novembre 1962, p. 99.

a se stesso per esprimere azione drammatica, un teatro *mentale*, il quale pur facendo uso delle discipline necessarie alla convenzione melodrammatica (testo, regia, scenografia, costumi, recitazione), pure sia già dramma intrinsecamente attraverso il suono e quindi si mostri come teatro o *atmosfera*, per dirla con le parole di Ghedini, anche quando non fa parte del genere teatrale (liturgia, repertorio orchestrale, cantate e laude spirituali, ecc.). A queste considerazioni ci sembra imporante aggiungere un dettaglio non sottolineato di un aspetto già indagato: abbiamo insitato sul neo-barocco di Ghedini, nel suo itinerario compositivo oltre che didattico. Ma non abbiamo a sufficienza insistito su quanto Monteverdi (unico autore teatrale tra quelli da lui prediletti nel passato) abbia influenzato il suo rapporto tra poesia e musica: il compositore cremonese ha voluto per novità (volendo dare uno sguardo al passato come i *modernisti* del '900) dimenticare i canoni retorici del *madrigalismo* polifonico rinascimentale per riscoprire un'armonia dissonante giustificata dal suo dare espressione all'affetto della parola. Ci pare che, in tutt'altro contesto e situazione musicale, Ghedini vada contro ai canoni del melodramma italiano (su cui si tentavano già altri percorsi) per approdare a quel "prodotto riconfigurato" che costituisce un libretto quando viene musicato, così come ci ha ben suggerito Maurizio Della Casa; la poesia per musica, «come realtà semiotica complessa ma unitaria, si avvale di una cooperazione delle sue componenti, sia sul piano delle espressioni che su quello dei significati». ³¹⁹ Per avvalorare ulteriormente questo tassello, volto alla ricostruzione di una poetica, analizzeremo nella III parte tutta la bibliografia critica che ci è stato possibile reperire (dalla fine degli anni '20 fino ai giorni nostri), aggiungendo nella parte conclusiva le relazioni intessute con musicisti importanti, case editrici, istituzioni musicali e, infine, la sua ricezione e fortuna attraverso le edizioni musicali e discografiche (soprattutto nel repertorio non teatrale). Ci pare che sia necessario, per una rivalutazione oggettiva del musicista oggi, almeno verificare quanto Ghedini sia stato e sia fruibile (nell'ascolto e nella possibilità di essere interpretato musicalmente).

³¹⁹ M. Della Casa, *Musica, lingua e poesia, cit.*, p. 179-180.

**III PARTE: GHEDINI E LA CRITICA.
LE RELAZIONI CON IL MONDO MUSICALE.
LA FORTUNA E LA RICEZIONE**

INTRODUZIONE III PARTE

Questa terza parte, resasi necessaria per compendiare l'indagine relativa ai testi dei libretti e alle recensioni delle prime e delle riprese dei melodrammi rappresentati al fine di ricostruire una possibile poetica di Ghedini, è stata assai fruttuosa più di quanto sperassimo. È stato possibile raccogliere una porzione considerevole della critica inerente il compositore (quasi il 90%, cosa non facile tenendo conto che i primi contributi risalgono a oltre novant'anni fa, arrivando fin dopo la sua morte con Salvetti e soprattutto con la chiusura al pubblico che ha interessato le biblioteche durante l'emergenza Covid 19 da febbraio all'estate), non limitandoci al repertorio teatrale, avvalendoci per lo più di versioni in cartaceo originali, in qualche caso doni non catalogati di fondi musicali, che abbiamo avuto la fortuna di reperire grazie alla disponibilità delle titolari dei fondi che abbiamo via via consultato. Alcune riviste sono state consultate in rete (soprattutto attraverso <http://www.internetculturale.it/> e <https://acnpsearch.unibo.it/>), ma non sono mancate la lettura a mezzo digitalizzazione di alcuni periodici (*Fiera Letteraria*, *Epoca*, ecc.). Ad integrazione di questo considerevole capitolo intitolato *Ghedini e la critica*, ci è sembrato opportuno dare spazio al rapporto che egli ha intessuto col mondo musicale, avvalendoci soprattutto del *corpus* delle lettere: anche perché non avendo troppo indugiato nella nostra ricerca sull'aspetto biografico (se non per la parte strettamente necessaria alla stesura dei melodrammi e alla loro prima esecuzione), questa piccola sezione ci ha consentito di ricostruire i suoi contatti con istituzioni, compositori, in modo oggettivo, al di là di una proverbiale caratterialità. A conclusione del capitolo abbiamo dato uno spazio maggiore ai due allievi che per ragioni opposte, hanno maggiormente caratterizzato il suo magistero, Cantelli e Berio. Negli ultimi due capitoli, abbiamo trattato delle rare riprese recenti del repertorio teatrale e delle celebrazioni che si sono succedute soprattutto per il cinquantenario della morte e in altre circostanze precedenti, le quali hanno previsto l'esecuzione di pagine poco note del compositore e la pubblicazione di atti di convegni. Infine, a corredo conclusivo del tutto, si è voluto dare un elenco delle edizioni e incisioni (molte fuori commercio) della produzione ghediniana, che ovviamente predilige il repertorio concertistico, sinfonico, corale, liturgico, cameristico, per far comprendere che il nostro compositore, caduto per lo più nell'oblio, vanta numerose e prestigiose registrazioni di alcuni singoli brani – per lo più strumentali

o cameristici – che mantengono tutt’oggi una loro ricezione e fortuna.

III.1 Ghedini e la critica

Il criterio condotto, in questa lunga rassegna bibliografica critica, è stato quello cronologico, che ci ha fatto rilevare come Ghedini al principio della sua attività potesse annoverare pagine critiche solo relative a repertori estranei al teatro musicale (e peraltro meno diffuse a parità di ugual arco di tempo) e in seguito contributi sempre più numerosi soprattutto nel ventennio che va dalla fine del secondo conflitto mondiale alla sua scomparsa. Non sono assenti esegesi relative agli anni del suo debutto teatrale, immediatamente precedenti lo scoppio della guerra. La mole di questi articoli (in quantità e in ampiezza in alcuni casi) ci restituisce la dimensione di un compositore importante, non necessariamente sempre apprezzato, ma certamente al centro della scena musicale italiana del tempo tra gli anni '30 e '60. Certamente la critica in lingua straniera o comunque redatta da critici non italiani è piuttosto rara e anche ciò ci riporta l’immagine di un compositore che, pur essendo stato eseguito all’estero (limitatamente ad alcuni brani che incontrano ancora oggi successo soprattutto nel repertorio concertistico), non godeva di una mediazione culturale musicale consolidata nei paesi europei e di una internazionalità conclamata nella fama. La quasi integralità della bibliografia critica è a cura di personaggi assai noti del tempo e ancora oggi, ma a differenza di quella esclusiva dei quotidiani o di quella redatta dai compositori-allievi, non possiede gli estremi di severità pregiudiziale o di strenua difesa.

III.1.1 Ettore Desderi primo critico di Ghedini

Il primo a recensire le composizioni di Ghedini, sull’autorevole *Rivista musicale italiana*, fu il coetaneo piemontese Ettore Desderi (Asti 1892 - Firenze 1974). Desderi, allievo di Luigi Perrachio, si diplomò una decina d’anni più tardi rispetto a Ghedini, sempre a Bologna, con Alfano, dopo essersi perfezionato con Pizzetti a Firenze. Dal 1921 al 1927 pubblicò sulla rivista *Pianoforte* e nel 1928, (anno in cui cominciò la collaborazione con la *Rivista Musicale Italiana*, durata fino al 1942), redasse due articoli dedicati a lavori del musicista di Cuneo, appartenenti rispettivamente al genere vocale da camera e a quello orchestrale. Si tratta, nel primo caso, delle due liriche greche per voce e pianoforte (edite

da Ricordi nel 1927) su testo di Mosco e di Alcmene (tradotte da Guido Mazzoni³²⁰) *Diletto e spavento del mare* e *La quiete della notte*. In realtà, Ghedini ne compose cinque complessivamente su testi ancora di Alcmene e Meleagro (sempre nella traduzione di Mazzoni), ma queste tre rimasero inedite e sono conservate presso la Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” di Milano. Più nota (e più volte incisa) è la composizione orchestrale a cui Desderi dedica la seconda recensione critica: la *Partita* per orchestra, pubblicata dall’editore milanese nel 1928 ed eseguita in prima il 13 febbraio 1927 al Teatro di Torino, con la direzione di Vittorio Gui³²¹. Ma leggiamo dalle parole di Desderi, ormai lontane più di 90 anni:

Sin dalle prime misure di queste liriche si prova netta e assoluta impressione di aver a che fare con un magnifico musicista, sicuro di sé, mirante senza deviazioni alla meta. E viene spontanea la domanda, come il Ghedini sia rimasto per tanto tempo nell’ombra; sarà bene non approfondire quale risposta si potrebbe formulare, ma non è giusto e forse necessario non dimenticare anche questo, che ancor oggi, quanto e forse più che per il passato, un musicista non riesca agevolmente a conquistare il posto al quale avrebbe diritto... [...]³²²

Potrebbe apparire pura retorica, ma in effetti, perfino agli esordi, su repertori meno impervi rispetto al teatro musicale, Ghedini appariva già come una vittima a soli 35 anni: un musicista defraudato del suo giusto merito. E, aggiungiamo, il meglio di Ghedini, doveva ancora essere composto. Può essere che nelle parole di Desderi, suo collega al Liceo Musicale “G. Verdi” di Torino, si possa intravedere una sorta di difesa del musicista di Cuneo, visto che entrambi prendevano parte con le loro composizioni ai concerti organizzati dal direttore Alfano e da altre istituzioni del capoluogo subalpino, tra cui la Pro Cultura Femminile, assai nota a quel tempo³²³. Su queste *Liriche greche*, Desderi aggiunge³²⁴: «la composizione è saldamente impostata con organicità e unità; il discorso non diventa per questo monotono, anche se prevalentemente monocromo, anzi

³²⁰ Guido Mazzoni (Firenze 1859 - ivi 1943) docente di Letteratura Italiana a Padova e Firenze, quindi, dopo il primo conflitto mondiale a cui partecipò come volontario a 56 anni, presidente della Società Dantesca.

³²¹ S. Parise, *cit.*, p. 371.

³²² Ettore Desderi, “G. F. Ghedini: Due laude spirituali. Due liriche greche”, in *Rivista musicale italiana*, XXXV (1928), p. 136.

³²³ Per queste e altre preziose informazioni, vedasi ancora S. Parise, *cit.*, p. 89-90.

³²⁴ E. Desderi, “G. F. Ghedini: Due laude spirituali. Due liriche greche”, *cit.*, p. 137.

la varietà deriva dalle minime inflessioni delle linee le quali risultano tanto più, in quanto non si è sviati da troppe frequenti mutazioni». Concludendo: «per l'insolita ampiezza del quadro e la nobilissima fattura si elevano dal livello di solito raggiunto da pagine di tal natura». Ancora più convincente la recensione riguardante le *Due laudi spirituali*:

[...] Le *laudi spirituali*, per le quali il giovane musicista con precedenti saggi ha dimostrato una particolare predilezione, offrono un anche maggiore interesse: l'una, il *Canto d'amore* di Jacopone da Todi, [...] ha dettato di Ghedini una composizione ampia e vigorosa nella quale il declamato raggiunge spesso una scrittura efficace: l'altra, del trecentista Giovanni Dominici, è una dolcissima invocazione alla Vergine. Tra tutte, questa lirica mi pare la più compiutamente realizzata. [...] Qui più che nelle altre l'ala del musicista si è librata in alto [...] con una purezza così armoniosa, così euritmica, classica insomma, da consentirgli di evitare quello che poteva costituire il pericolo più grave: una languida mollezza. Qui no, il tono è sempre sostenuto e nobile e il discorso procede nitido e incisivo [...].³²⁵

Allo stesso anno appartiene la critica di Desderi relativa alla *Partita*:

Con la pubblicazione relativa di questa *partita* la fisionomia del musicista, [...], appare ora nettamente disegnata. Forse in conseguenza d'una maggior libertà di movimenti, per effetto della mancanza d'una qualsiasi soggezione ad un testo poetico, nel lavoro sinfonico il Ghedini dà piena ed intera la misura delle proprie possibilità ed afferma con decisione un indirizzo estetico che potrà essere discutibile ma che ha la gran virtù d'essere chiaro e preciso.³²⁶

Da queste poche righe si evincono alcuni aspetti determinanti per formarci un giudizio di tutta la produzione ghediniana: il genere orchestrale viene riconosciuto come il più riuscito benché, secondo una formula forse un po' involuta, l'«indirizzo estetico» non sia pienamente accolto. E ciò non è poco, visto che, anche nelle pagine orchestrali, Ghedini deve ancora raggiungere i suoi vertici. Ma proseguiamo con la lettura di questo secondo saggio critico:

Il musicista piemontese dimostra una evidente predilezione per la scrittura contrappuntistica, e si vale di tale mezzo espressivo con tanta padronanza da non cadere mai nell'accademismo non di rado offuscante le opere condotte con tale criterio: in lui il contrappunto è così spontaneo, logico e conseguente da non apparir mai sovrapposizione meditata di linee e tanto meno come una

³²⁵ E. Desderi, "G. F. Ghedini: Due laude spirituali...", cit., p. 138.

³²⁶ Ettore Desderi, "G. F. Ghedini: Partita per orchestra", in *Rivista musicale italiana*, XXXV, 1928, p. 302.

pregiudiziale aridamente scolastica. Cosicché il discorso musicale si svolge nitido, in un'atmosfera di semplicità che non esclude l'intreccio polifonico, anzi ne trae giovamento e motivo di varietà e di interesse appunto grazie al principio informatore della costruzione, polifonico per natura e non per calcolo³²⁷.

Anche queste parole ci paiono anticipare canoni e formule cari alla fase più matura di Ghedini, così come le successive dedicate all'ambiente armonico e all'orchestrazione:

Questa trascura [...] le facili lusinghe dei giochi timbrici e tutto quello che si potrebbe definire «colorismo» [...]; quello per una logica tonale decisa ma libera nelle movenze e varia di atteggiamenti: spregiudicata, infine, e perfettamente alla sensibilità contemporanea.³²⁸

Desderi conclude affermando che la partita «non rappresenta dunque né un anacronistico ritorno all'antico, né una concessione al neoclassicismo di moda»³²⁹ e che «la musicalità del Ghedini non ama il gesto appariscente, è anzi di solito contenuta in un'estrema sobrietà, ma non le è affatto estranea un vero e intenso vigore d'accenti: e questi acquistano un più vivo rilievo appunto perché rari e perciò risultanti in piena luce³³⁰».

Questi concetti ci paiono lusinghieri per un compositore di soli 35 anni e con poche opere pubblicate (ed eseguite o trasmesse in radio): avrebbero dovuto costituire un solido primo passo per una carriera di sicure affermazioni durata fino a oltre 72 anni.

Molto analitica la critica di Desderi, di undici anni più tardi, dedicata alla seconda prova teatrale di Ghedini, il *Re Hassan* ed edita sulla *Rassegna Musicale*; della prima collaborazione con Pinelli, abbiamo già letto non poco, ma vale la pena riportare i punti salienti dell'articolo: qui il critico ci ricorda che nel frattempo il musicista cuneese ha già riportato successi con brani orchestrali e sinfonico-corali: il *Pezzo Concertante*, *Marinaresca e Baccanale*, il *Concerto a Cinque*, la *Sinfonia*, le *Litanie alla Vergine* e le *Laudi Spirituali*. Ma c'è una critica, in parte ingiustificata e troppo generica rivolta alla sua intera produzione, al momento della pubblicazione di questo articolo, quando Ghedini è ormai quarantasettenne:

[...] Ghedini non è ancor riuscito – soprattutto nelle composizioni strumentali – a tradurre la sua

³²⁷ Ettore Desderi, "G. F. Ghedini: Partita per orchestra", *cit.*, p. 302-303.

³²⁸ *Idem, cit.*, p. 303.

³²⁹ *Idem, cit.*, *ibidem*.

³³⁰ *Idem, cit.*, p. 304.

parlata in stile, a convincere l'ascoltatore della reale necessità espressiva e interiore delle sue elaborazioni linguistiche. La sua fantasia inventiva è tutta esteriore, si concreta in gesti validi al più come arabeschi e motivi architettonici: manca quasi la vibrazione, il *pathos*, una sofferenza che si risolve e si sublima nella bellezza melodica, in un accento che sentiamo proprio dell'artista, non generico né condizionato da mere esigenze formali. La stessa eccezionale facilità dell'artefice finisce per essere di pregiudizio che di vantaggio, poiché esclude dal *modus operandi* quell'approfondimento e scavo, quella tortura dello esprimersi che nell'artista è la condizione necessaria della riuscita. In tutte le pagine del Ghedini [...] si sente la mancanza di una convinzione e di una fede profonda: c'è invece un tono di freddezza e di distacco, che impedisce all'ascoltatore di simpatizzare con i fantasmi creati dal musicista. L'assenza di una salda poetica si conferma nell'esame della produzione ghediniana, nella quale appaiono, volta a volta, i più diversi intendimenti e i più diversi orientamenti: v'è un periodo brahmsiano-regeriano e un periodo pizzettiano [...] e quanto alla scelta dei testi, si va dal decadentismo maeterlinckiano e da un certo preziosismo classicheggiante al primitivismo dei canti sacri medievali sino ai testi scritturali, dal dannunzianesimo morbido del libretto di *Maria d'Alessandria* all'artificiosa semplicità e prosaicità di quello di *Re Hassan*. Nessuno pensa di negare all'artista il diritto e il bisogno di scegliere la fonte della sua ispirazione, ma tutte queste fonti debbono essere ricondotte sotto il denominatore comune della personalità dell'artista, non accolte come subite e autonome accensioni, fuggevoli atti di omaggio a questo o a quel gusto. In certi casi la cosiddetta aderenza al testo può dichiarare una debole personalità, una specie di femminile dedizione e subordinazione³³¹.

C'è del vero, nello scritto di Desderi, ma non si capisce se l'asprezza della disamina nasca da una maggiore esigenza richiesta ad un compositore non più al debutto, o piuttosto da posizioni assunte per faziosità o rancori personali: non dimentichiamo che proprio per una leggerezza, in quegli anni, Ghedini era stato costretto a lasciare la cattedra di composizione a Torino per approdare al Conservatorio "A. Boito" di Parma e probabilmente alcuni colleghi, forse lo stesso Desderi, si erano schierati dalla parte del direttore Alfano. L'autore dell'articolo riconosce *Maria d'Alessandria* come «l'opera più unitaria e coerente che Ghedini ha scritto sinora» ma che «tali pregi non si ritrovano nella seconda opera del musicista cuneese». In parte attribuisce le colpe al libretto di Pinelli, «il quale ci presenta personaggi che vorrebbero essere torturati intimamente, ma che in fatto non sono che sommari, astratti e oscuri» e ancora «l'autore del libretto è ben lungi dall'aver conseguito una corposità e una coerenza nel protagonista». Il giudizio severo

³³¹ Ettore Desderi, "Lettera da Venezia: Re Hassan di Ghedini", in *Rassegna Musicale*, XII, (1939), p. 129.

riguardante il libretto continua anche successivamente:

Non [v'è] traccia di approfondimento dei protagonisti, non lavoro di scavo, non vibrazione di umanità sofferente. Appena uno spiraglio si apre sul cuore di queste creature malate d'odio e di orgoglio, subito è richiuso: i colpi di scena, ai quali l'autore non ha saputo rinunciare [...] premono sulla psicologia dei personaggi ma non giungono ad afferrare lo spettatore, a farlo partecipare idealmente alla vicenda scenica.³³²

In ogni caso non vengono risparmiate critiche al compositore la cui musica «è intelligente, [...] ma non si espande, resta attaccata, se così si può dire al segno grafico. Vi manca quella cordialità e quell'entusiasmo per cui il suono può diventare canto. [...] La nota è una chiosa che spiega ma non illumina». La conclusione è abbastanza netta:

Non si può dire che il musicista non abbia afferrato il senso della situazione scenica. [...] Il segno di Ghedini è preciso, tempestivo, senza sbavature, È gran peccato perciò che tutta questa materia, di sì nobile provenienza, non si accenda mai al fuoco della passione, non riveli mai una concreta vivacità interiore.³³³

Un giudizio insieme fazioso e parziale, anche se non del tutto infondato, che condannerà Ghedini ad un'incertezza critica anche negli anni della maturità. Che vi sia una parzialità in quest'ultima recensione lo dimostra il fatto che tutto ciò che era «sobrio, ma di intenso vigore» nella *Partita*³³⁴ o «tradotto con sempre vibrante e commossa espressività» nel *Di, Maria dolce*³³⁵, possa essersi così raffreddato o reso mero artificio nel *Re Hassan*, nel corso di poco più di un decennio, che avrebbe dovuto far maturare e non indebolire in esperienza la produzione di Ghedini. Si potrebbe essere d'accordo sul fatto che comporre una lirica per voce e pianoforte sia ben altro impegno rispetto a scrivere un dramma musicale che debutta a La Fenice, ma non ci convince la «femminile subordinazione ai testi», anche se indubbiamente, al suo esordio teatrale e privo del librettista Pinelli con cui ebbe subito salda intesa (quindi non nel 1939) Ghedini avrebbe potuto non aver chiaro in mente quale operazione culturale generare e da quale fonte letteraria attingere nello scrivere per il teatro musicale. Ci persuade ancora meno, quanto sostenuto da Desderi,

³³² Ettore Desderi, "Lettera da Venezia: Re Hassan di Ghedini", *cit.*, p. 131.

³³³ Idem, "Lettera da Venezia: Re Hassan di Ghedini", *cit.*, p. 131-132.

³³⁴ Idem, "G. F. Ghedini: Partita per orchestra", *cit.*, p. 304.

³³⁵ Idem, "G. F. Ghedini: Due laude spirituali. Due liriche greche", *cit.*, p. 138.

che «la materia non si accenda al fuoco della passione», giudizio frutto di un metro idealista poco adatto a valutare un lavoro come *Re Hassan*, del tutto contrario ad ogni forma di illusione e di spettacolarità, in cui perfino la guerra tra cristiani e mori è messa in sordina dall'amarezza delle relazioni che legano i protagonisti.

Questo articolo in qualche modo anticipa le severe critiche che Ghedini dovrà subire nel prosieguo della sua carriera teatrale: se qui alcune accuse potrebbero essere giustificate dal libretto che forse non lo convinceva più di tanto e dal suo utilizzo di stili assai diversi tra loro (e differenti dalla cifra stilistica impiegata negli altri generi musicali), nel futuro Ghedini dovrà rassegnarsi ad una certa faziosità nel giudizio sul suo genere teatrale, complici anche alcuni eventi poco felici in alcune prime e riprese.

III.1.2 Alceo Toni, Iginio Fuga e Gianandrea Gavazzeni: la critica su Ghedini alla vigilia del conflitto mondiale

L'articolo di sole due pagine di Alceo Toni (Lugo RA 1884 - Milano 1969), diplomato anch'egli al Liceo Musicale "G. B. Martini" di Bologna sotto la guida – tra gli altri – di M. Enrico Bossi (maestro anche di Ghedini), apparso in una rivista non specializzata come la *Rivista illustrata del popolo d'Italia*³³⁶, ci dà la misura della poca notorietà del maestro Ghedini nel 1937, nel pieno della dittatura fascista. In effetti, Toni, oltre ad essere stato direttore d'orchestra già prima del primo conflitto mondiale e critico musicale sulla *Rivista Musicale Italiana*, era un convinto futurista, avversario di Malipiero e Casella, recensore per la musica dell'organo ufficiale del PNF *Il popolo d'Italia*, presidente del Conservatorio "G. Verdi" di Milano e membro del comitato direttivo del Sindacato nazionale fascista dei musicisti. L'articolo gronda – è il caso di dirlo – di greve retorica di regime, spiegando il "rimanere in ombra" di Ghedini come un effetto dovuto «agli ostinati fermi ai canoni di una loro arte ermetica e perciò creduta profonda da poche persone cosiddette raffinate». «Questi compositori» – continua Toni – «non possono vantare se non l'ossequio di certe loro piccole clientele e l'omaggio di limitate confraternite internazionali del mutuo soccorso»³³⁷. Quindi nello scritto di Toni, con modalità grossolane (non da periodico musicologico), c'è una volontà di far giustizia sulla

³³⁶ Alceo Toni, "Giorgio Federico Ghedini", in *Rivista illustrata del popolo d'Italia*, XVI/12, p. 46-47.

³³⁷ A. Toni, "Giorgio Federico Ghedini", *cit.*, *ibidem*.

fama del compositore. Con queste premesse, emergono comunque alcune verità riguardanti Ghedini: il critico romagnolo fa riferimento come causa del tardivo successo «al suo carattere chiuso, aspro, maligno anche». Secondo chi scrive, come se redigesse un'intervista in cui l'obiettivo da ottenere è l'*audience*, il compositore è «diffidente», ma «aspro per ingiusto abbandono e maligno per reazione alle troppe amarezze tenute dentro»³³⁸. E aggiunge che «ciò non costituisce arte» ma certamente «un peso morto che grava sull'artista e non lo rende libero, né lo agevola nell'indispensabile commercio con i suoi simili, soprattutto con i suoi affini»³³⁹. Dunque anche l'insensibile e pregiudiziale Toni, si rende conto che la personalità di Ghedini non è stata di aiuto alla sua carriera. Continuando con i suoi discutibili modi, Toni sembra prendere le difese del compositore, «che non è eccentrico modernista, non porta gli abiti di mode passeggere, né è un reazionario chiuso in antiquate strettoie accademiche»³⁴⁰. Un appunto ritorna: «forse si può trovare che le sue capacità tecniche superano la sua genialità»; ma vi ritroviamo anche una definizione tutto sommato oggettiva: «spirito aristocratico e religioso, ha un che di lontano nelle sue musiche che non ricalca forme e tipi di arcaismo e un senso di elevazione spirituale che talvolta s'alza alle sfere delle più pure effusioni mistiche»³⁴¹. Solo nelle ultime righe, Toni accenna a *Maria d'Alessandria*, definendo Ghedini «operista scaltro e istintivo» e «musicista ancor più forte di quanto in altri lavori si fosse manifestato». Concorda, con altri critici (anche futuri), riguardo alla struttura «a blocchi architettonici di grande ampiezza» dell'opera, costruiti «in modo solido alla maniera dei vecchi maestri italiani» (qui emerge l'idea di un omaggio, per così dire, autarchico alla tradizione): «c'è un melodizzare aperto, ma c'è anche molta polifonia e melopea: dell'inventiva geniale, della dottrina e della bravura»³⁴². Anche l'accento a Wagner è un tentativo, un po' goffo, di mediazione politico-culturale: «l'influenza wagneriana in Ghedini è soltanto essenzialmente musicale, filtrata attraverso ad un ingegno e ad una sensibilità italiani»³⁴³. Toni ci offre un aspetto (in un articolo di pura propaganda fascista) che è sempre stato un limite del comporre di Ghedini: quello di essere musicalmente

³³⁸ Idem, *cit.*, *ibidem*.

³³⁹ Idem, *cit.*, *ibidem*.

³⁴⁰ Idem, *cit.*, *ibidem*.

³⁴¹ Idem, *cit.*, *ibidem*.

³⁴² Idem, *cit.*, *ibidem*.

³⁴³ Idem, *cit.*, *ibidem*.

anche noto, almeno al suo tempo, ma praticamente mai popolare.

* * *

Iginio Fuga (Mogliano V. TV 1909 - Torino 1961) fratello minore del più noto Sandro (Mogliano V. TV 1906 - Torino 1994, compositore e pianista), fu allievo di Franco Alfano e Andrea della Corte al Liceo Musicale “G. Verdi” di Torino, dove ricoprì il ruolo di bibliotecario dal 1948. Iginio svolse attività di critico musicale (lunga la sua collaborazione con la *Gazzetta del Popolo* del capoluogo piemontese nel dopoguerra) e collaborò con Sandro, scrivendo i libretti di *Otto Schnaffs* (commedia eroicomica ridotta da Maupassant e rappresentata nel 1952 a Torino) e *Confessione* (quest’ultima trasmessa alla RAI postuma nel 1962 e tratta da Shaw). Nel 1962, l’anno successivo alla sua scomparsa, Ghedini dedicò ad Iginio Fuga la composizione *Appunti per un Credo*, eseguita per la prima volta al Teatro Nuovo di Milano il 7 aprile, con la direzione di Luciano Rosada (Venezia 1923 - Milano 1998). Nel 1938, Fuga ci offre, come molti altri critici, un’ennesima recensione del debutto operistico di Ghedini, *Maria d’Alessandria*, attraverso le pagine di *Musica d’oggi*³⁴⁴, rivista dell’editore musicale Ricordi, che pubblicò, due anni prima, libretto e riduzione per canto e piano del dramma musicale. Questo articolo, pertanto, fa parte di un piano di promozione della storica editrice musicale milanese, che, secondo politica aziendale, durante la gestione Clausetti-Valcarenghi, doveva rientrare nei costi di un’onerosa pubblicazione di un melodramma in tre atti contemporaneo, quindi non di sicuro successo e resa commerciale, che prevedeva ricavi (dalle scarse riprese) con il noleggio della partitura e delle parti e la vendita della riduzione per canto e piano e del libretto. Allora Ghedini non era ancora considerato un compositore del tutto affermato da Ricordi, ma il suo sodalizio con la società durava già da circa 13 anni. Il modo di esordire di Fuga non lascia spazio a dubbi: «Ghedini è oggi tra i compositori italiani uno dei più seriamente quotati», ma, giustamente, viene definito «più ammirato e considerato che popolarmente conosciuto». L’autore dell’articolo, nel proporre un suo sunto biografico, ci tiene a sottolineare che «la sua gioventù fu impiegata in esperienze pratiche di teatro, e da queste si allontanò già

³⁴⁴ Iginio Fuga, “G. F. Ghedini e Maria d’Alessandria”, in *Musica d’oggi*, XX/1 (1938), p. 7-9.

sufficientemente maturo per iniziare l'opera di compositore» e prosegue definendo «evidente se non interamente formato [...] un pensiero artistico personale che raffinava progressivamente una scrittura musicale, propria, distinta, riconoscibile», in riferimento alle composizioni di un ventennio prima. I due paragrafi successivi ci paiono meritevoli di essere riportati per intero, allo scopo di illustrare ancora una volta il modo di operare compositivo di Ghedini:

Gli schemi delle composizioni sei-settecentesche sono ripresi e ravvivati da una nuova materia sonora, da un nuovo pensiero e concezione moderna. Né Ghedini si allontana da queste forme: l'interessamento popolare non lo attrae. Cerca qualmente ispirazione letteraria nelle finezze del '300 o nelle fonti sacre; a volte risale sino all'antica Grecia: e questa sua predilezione rischiarata e precisa la sua personalità musicale. Infatti, sebbene formatosi in un periodo in cui era consueta una ricchezza quantitativa di materiale sonoro, G. F. Ghedini, pur espertissimo in ogni tecnica e in ogni artificio, ci appare invece conciso, spoglio, misuratissimo, essenziale, nel limite che musicalmente è concesso alla parola.³⁴⁵

Nelle righe seguenti (pag. 8), la descrizione diventa giudizio, non solo elogiativo:

Nella sua musica è soppresso l'ornamento inutile, [...] il virtuosismo e ogni altro elemento che non abbia un suo perché nello svolgimento di un pensiero ispiratore. [...] Usa un'armonia semplice, nitida, a volte primordiale, cruda, ma spesso forte. [...] Egli è un convinto polifonista, forse troppo convinto e fidente; le sue partiture, spoglie e sintetiche, vivono di poche linee contrappuntisticamente costruite. [...] Osservando superficialmente potrebbe apparire povertà quello che nelle intenzioni del compositore è sintesi espressiva. [...] È un convinto monteverdiano, e pur mantenendo il declamato musicale come base, la melodia riappare nei momenti di lirica necessità, né mai la declamazione è priva di interesse musicale e drammatico.

Nel descrivere *Maria d'Alessandria*, Fuga afferma che «Ghedini vede il dramma in veste integrale [...]» e che «gli atteggiamenti scenici, la parola non hanno funzione secondaria ma equivalente» e, pertanto, «il ruolo del puro suono, della melodia ne risulta relativizzato». Inoltre ci sembra nuovo, rispetto alle tante critiche già lette, soprattutto riguardo alla produzione del teatro musicale e a *Maria d'Alessandria*, ciò che viene detto

³⁴⁵ I. Fuga, "G. F. Ghedini e Maria d'Alessandria", *cit.*, p. 7.

sui personaggi³⁴⁶:

[...] (Di essi) si sacrifica una effusione lirica, [...] per obbedire ad un meditato esame della momentanea situazione psicologica del personaggio. [...] Questa ricerca sembra persino troppo minuziosa, ch  spesso i particolari sfuggono per una eccessiva morigerata dosatura, contrastante con il consueto linguaggio melodrammatico.

E Fuga, per dimostrare che non   compositore, ma   assai abile nell'analizzare una partitura complessa quanto pu  esserla quella di un melodramma contemporaneo, aggiunge:

Il duetto tra la peccatrice e il mistico Figlio   uno dei momenti dove pi  evidenti sono questi contrasti ghediniani: [...] il distacco e l'alternarsi di questi antitetici caratteri musicali avviene senza transazioni, nitidamente.³⁴⁷

Secondo l'autore dell'articolo, ci  consente maggiormente al carattere dei personaggi di interagire e cos  l'orchestrazione   volta a questo risultato: ricercata, dosatissima. A suo parere, l'idea di caratterizzare con il timbro di uno strumento una particolare atmosfera psicologica del dramma, ha un'origine cinematografica in Ghedini. La disamina seguente, infine, ci pare che possa essere applicata non solo a quest'opera, ma all'intera concezione del teatro musicale del compositore piemontese:

La materia musicale nella sua opera, [...]   un commento sonoro integrante e inscindibile dalla parola e dal gesto. Quindi questi due ultimi fattori non hanno funzione secondaria o complementare ma equivalente. Opera composita: non melodramma ottocentesco³⁴⁸.

Ma per non far torto al gusto prevalente, l'autore dell'articolo ammette che il fattore sacrificato, in questo nuovo teatro,   «il nostro innato verbo italiano: la melodia». Dunque due gli elementi nuovi che emergono da questa esegesi: la (eccesiva per la tradizione melodrammatica) morigeratezza nel dosare la liricit  dei personaggi e l'origine cinematografica nel creare atmosfera psicologica nel dramma (con un suo fondo di verit :

³⁴⁶ I. Fuga, "G. F. Ghedini e Maria d'Alessandria", *cit.*, p. 8.

³⁴⁷ Idem, *cit.*, *ibid.*

³⁴⁸ Idem, *cit.*, p. 9.

Ghedini aveva già scritto le musiche per i film *Don Bosco* di Alessandrini³⁴⁹ 1935 e *Pietro Micca* di Vergano³⁵⁰ 1938):

Un suono in «quel» registro e solo «quello» per Ghedini è sufficiente a sottolineare e precisare un momento psicologico. Quel colore drammatico deve attrarre l'auditore nell'ambito del dramma stesso. [...] La veste sonora che dà al dramma Ghedini, è integrante e proporzionale con gli altri elementi costituenti l'opera teatrale³⁵¹.

Pur non rientrando tra i critici più noti che hanno interpretato *Maria d'Alessandria* (considerando anche le sue riprese), Iginio Fuga è in grado di cogliere tra i primi, nella pluralità di linguaggi di cui si avvale Ghedini, la sua capacità di far teatro con il solo aspetto timbrico, una delle costanti di tutto il suo futuro linguaggio teatrale.

* * *

Il celebre direttore d'orchestra bergamasco Gavazzeni, che si occuperà di Ghedini anche negli anni dell'immediato dopoguerra, ci lascia – fra i tanti – la sua opinione sull'avvio della carriera teatrale del compositore, attraverso le pagine della *Rassegna Musicale* riferendosi alla recente ripresa alla Scala di *Maria d'Alessandria* del 1939:

Queste tappe teatrali bruciate tanto rapidamente inducono ad un auspicio da metter qui al principio, subito: che il giunger sulle massime scene italiane di un'opera come *Maria d'Alessandria*, non debba segnare la conclusione di una parabola, ma un passo aggiunto agli altri per la sua vita teatrale, per la continuazione di una fortuna destinata secondo valori effettivi a durare e a crescere.³⁵²

E il giovane direttore (allora trentenne), qui in veste di critico, è talmente conscio delle difficoltà dell'opera italiana contemporanea, che aggiunge: «Questo, ancora l'impegno morale che i nostri principali teatri italiani dovrebbero sentire nel caso presente». Su ciò

³⁴⁹ Goffredo Alessandrini (Il Cairo 1904 - Roma 1978), aiuto regista di Blasetti, divenne celebre per il sottogenere della commedia *dei telefoni bianchi*, fu sostenitore del regime fascista, marito di Anna Magnani e, in seguito, compagno dell'attrice Regina Bianchi da cui ebbe due figlie.

³⁵⁰ Aldo Vergano (Roma 1891 - ivi 1957) durante la dittatura e la guerra, nonostante la sua adesione al comunismo, sceneggiò alcuni *telefoni bianchi* e diresse il propagandistico *Quelli della montagna*. Il neorealista *Il sole sorge ancora* (1946), del quale firmò anche la regia, fu premiato con due nastri d'argento.

³⁵¹ I. Fuga, *cit.*, p. 9

³⁵² Gianandrea Gavazzeni, "Lettera da Milano: «Maria d'Alessandria» di Ghedini alla Scala", in *Rassegna Musicale*, XII (1939), p. 175.

che concerne una poetica di Ghedini, sono davvero anticipatrici le considerazioni poste qui di seguito, che distinguono tra fattore teatrale e musicale:

Prima ancora [...] c'è un punto primitivo da fermare, il primitivissimo nucleo: dove e perché e come il fatto sonoro, il pensiero inventivo fatto di suoni, connesso in suoni e timbri, dove e perché diventi teatro, cioè rappresentazione, vita spirituale e fisica di persone, luce di ambienti, destino e avventure di curve umane.

Segue poi, un breve resoconto dell'eclettica, ma solida formazione di Ghedini e del suo arco ascendente che la trasporta al debutto teatrale:

Il sonatismo sviluppato, il lirismo religioso, il quadro sinfonico impressionistico, il richiamo umanistico della trascrizione, l'hanno vista impegnare il complesso di sua cultura e di suoi gusti. [...] Il problema del linguaggio, quindi rimane escluso dal presente punto di partenza. [...] Non riguarda che Ghedini stesso, tutta la sua vita di musicista. [...] Che si dovesse arrivare qui, data la costante eloquenza del dettato ghediniano, era forse fatale. Data, ancora, la natura di certe derivazioni che vanno da Monteverdi a Strauss, e a Pizzetti: cioè da un teatro ad un altro e un altro ancora. Che vi si arrivasse così, e con la identificazione di una personalità teatrale, questo fu per tutti, una sorpresa. [...] Altro contributo, potente, decisivo è da attribuirsi al musicista stesso in quanto uomo, con i suoi pensieri, con sue raffiche, impetuosità, visioni. [...] O colar tutto nel teatro e qui risolvere veramente, in personaggi e situazioni, una questione di mezzi espressivi, o seguitar il resto ad accumular scritture, abilità di mano e ginnastiche di cervello. [...] Così ha fatto. Era questione vitale. [...] Dei caratteri, soprattutto, è fatto l'operismo di Ghedini. Non di carattere³⁵³

E ancora per descrivere il duetto di Maria ne secondo quadro del II atto:

Il musicista non segue per nulla la disposizione prospettica che il canovaccio teatrale gli offre, ma proprio lui viene a ridarla sopra una sua cellula ritmica, e di lì segue riannodandolo di nuovo o sciogliendo per sua fantasia e immagine i groppi e losanghe e catene nella rappresentazione. Proprio lui, spiccando invenzioni ritmiche. [...] È proprio il vocabolo, la parola a non ricever nulla quanto a natura formativa. Riceve invece come timbro. [...] Senza chiederci anche per questo [...] quale sia la posizione del musicista di fronte al dramma teatrale, alle parole, agli eventi da commentare. Riconoscendo [...] la sola verità buona, nuda, semplicissima, estremamente estetica: che esiste cioè una musica che fa del teatro; un teatro che fa della musica. Il resto è accessorio, marginale,

³⁵³ G. Gavazzeni, "Lettera da Milano: «Maria d'Alessandria» di Ghedini alla Scala", *cit.*, p. 176.

complementare³⁵⁴.

Questa affermazione, insieme a quella di Fuga sulla «materia musicale inscindibile dalla parola e dal gesto» ci pare che aggiunga argomenti rilevanti su una poetica (reale o latente) di Ghedini. Gavazzeni, al di là della forma con cui ce lo esprime, ci comunica un aspetto molto importante: per Ghedini, fare teatro musicale significa riscrivere la drammaticità delle parole, dell'azione, del libretto. Ma Gavazzeni non si arresta e ci dà misura di quanto (probabilmente in modo inconsapevole) Ghedini abbia operato una metamorfosi del fare teatro musicale, che lontana da concezioni ottocentesche (sulle quali pure si era formato negli anni in cui era discepolo e aveva dato i primi saggi di scrittura), attraverso l'attenta analisi del repertorio strumentale italiano della prima età barocca, addiviene (non a esiti sonori) ma a concezioni che potremmo definire postmoderni ante litteram:

Sono i timbri, l'invenzione timbrica, a dare il segno creativo, a spingere l'impeto drammatico a tutte le sue possibili salite, a colorar di fuoco o piombo le parole che i personaggi han da dire. [...] L'orchestra, che ha una sua presenza serpeggiante, nell'opera. Non sinfonica, [...] ma timbrica, soltanto timbrica. [...] Anche il coro, che ha ben raccolto la lezione pizzettiana, rimane entro le stesse terre. Ha le stesse luci. Perché la polifonia non vuol dare sentimenti di folla, né valori psicologici. Si scuote, sobbalza, preme in risultati di timbri. Siano urla o distensioni. Tutta una scala.³⁵⁵

Per Gavazzeni il primo quadro del II atto «è tra i più importanti *pezzi* di musica dell'operismo contemporaneo»; il riferimento per il musicista piemontese, secondo il direttore qui in veste di critico, è sicuramente Pizzetti, per «certi movimenti corali, certe impennate di declamazioni e ritmi». Ma ammette, subito, che Ghedini «è in grado di dominare e far sua questa vicinanza»: «rivolge e volta tutto, con violenza, con furia, alle ribellioni timbriche». I riferimenti, soprattutto a *Fedra* e a *Debora*, permangono per l'«immanente personalità» del musicista parmigiano. Ancora: per Gavazzeni non citare Pizzetti, come hanno fatto alcuni critici, «rende generica la posizione iniziale di Ghedini».

Mentre il dichiararlo torna invece tutto a suo chiarimento, a suo merito [...] onde tradurre vocaboli

³⁵⁴ G. Gavazzeni, "Lettera da Milano: «Maria d'Alessandria...», *cit.*, p. 177.

³⁵⁵ Idem, *cit.*, *ibid.*

e proposizioni a propria necessità, a propria somiglianza e immagine. Sollevando a individuali diritti i nuclei acquisiti. [...] Quando la loro [dei timbri] funzione rallenta, cede anche l'interesse, per poco.³⁵⁶

Secondo il critico, infatti, vi sono dei punti deboli nell'opera: e al di là del suo modo di esprimersi "materico", quello che ci colpisce è lo sforzo di fornire un resoconto il più possibile oggettivo. Gavazzeni è appunto un musicista che riconosce quel linguaggio come moderno. E osserva che *Stanotte mi ha chiamato ancora*, solo di Maria del I atto, e, nel II quando, di nuovo la protagonista, seduce i penitenti con le parole *Mi sovvegno d'una notte*, costituiscono una battuta d'arresto nel timbro ghediniano e si avvalgono di un linguaggio generico, «oscillante tra Debussy e Strauss», per il direttore bergamasco. La chiarezza del critico risulta esemplare. Allo stesso modo, nel III atto viene avvertita «un po' di stanchezza». La preghiera corale del I atto e la lauda pastorale del III sono generati invece, secondo l'autore, da «certi lati della sua indole, adatti a cogliere il senso d'una polifonia vocale». «Presi staccati dal contesto teatrale – sentenza correttamente Gavazzeni – perdono luce». Anch'egli, come già detto in I.3.2, ci ricorda che «le accoglienze all'opera sono state fredde. Ma non importa nulla». Per lo schietto direttore d'orchestra, il pubblico della Scala, già oltre 80 anni fa, non era più in grado di interpretare «sia la musica del passato, sia quella odierna». Gavazzeni, e lo dimostra già in questa sua prima prova, si palesa come uno dei critici più attendibili del teatro di Ghedini, sia nell'evidenziare e apprezzare le sue novità, sia nell'indicare i limiti. Questa sua capacità esegetica viene confermata anche nel dopoguerra.

III.1.3 Gavazzeni, Angiola M. Bonisconti, Niccolò Castiglioni: la critica su Ghedini nell'immediato dopoguerra

Nel dopoguerra, veniamo a conoscenza di nuovi interpreti del repertorio ghediniano, che influenzati da una nuova musica (per lo più censurata il regime e la monarchia, anche se non sempre in misura così rigida) possono far uso di nuovi metri e termini di paragone nel fare critica musicale contemporanea. Alcuni esegeti sono gli stessi (e non contraddicono la loro oggettività su Ghedini, non risentendo dell'influenza del cambiamento). In altri casi vediamo nuovi allievi o fautori del suo stile, che

³⁵⁶ Idem, *cit.*, p. 178.

contribuiscono a darci ragguagli sulla sua poetica.

Pubblicato per la prima volta nel periodico *Letteratura*, l'influente rivista diretta da Alessandro Bonsanti (Firenze 1904 - ivi 1984), nel 1947³⁵⁷ e ristampato e ampliato alcuni anni dopo nel volume collettaneo *Musicisti d'Europa*, edito da Suvini Zerboni nel 1954³⁵⁸, il contributo del musicista bergamasco dal titolo *La musica di Ghedini* è costituito da una decina di pagine. Le premesse, come già dimostrato nel precedente articolo sono interessanti: per Gavazzeni, «la storia del musicista – quella che costruisce la linea di una vita e definisce il *tono* particolare dell'opera – si accampa sempre in una sua solitudine, e vi accede con fatica, onde conquistare la giustificazione della propria esistenza. [...] Ghedini rivela una storia appassionata, emozionante, gremita di sorprese non certo finite a tutt'oggi!». In coloro che «sono capaci di una storia – ribadisce il direttore d'orchestra – le decadenze fisiche non contano: l'età viene stabilita e ritmata sul moto della storia musicale». Per Gavazzeni, Ghedini – ormai nel pieno della sua maturità – «è esposto ancora a tutte le sorprese e le mutazioni che potranno avvenire nella sua fervida ed inquieta musicalità inventiva». Da qui la definizione, forse un po' fraintesa da alcuni critici successivi, di un Ghedini uomo e musicista «tutto musica, senza complicazioni e interferenze e corrispondenze intellettuali, letterarie, culturali in genere». Ma questa definizione è così precisata:

Anche quando Ghedini sceglie i testi di Jacopone o il Libro della Sapienza; quando si parla con attonito stupore dell'Albatro di Melville da mettere al centro ideale e poetico di un *concerto* per strumenti: quando s'innamora di concetti architettonici da trasferire in misure e strutture sonore senza per altro riferirsi a quella linea di pensiero che da Vitruvio e Boezio giunse fino a Joubert o a Novalis, in ogni diverso caso, insomma, sono sempre materie ed elementi da chiamare al servizio della musica, sotto il dominio del timbro e del suono; mai preconcetti letterari e culturali per cui arrivare alla musica.³⁵⁹

Nella pagina successiva, l'autore dell'articolo chiarifica anche la definizione di umanesimo ghediniano:

La sua inclinazione umanistica accorda e unisce [...] le ragioni timbriche formali linguistiche; ed è

³⁵⁷ G. Gavazzeni, "La musica di Ghedini" in *Letteratura*, 33 (1947), p. 152-7.

³⁵⁸ Idem, "La musica di Ghedini", in *Musicisti d'Europa*, Milano, Suvini Zerboni, 1954, p. 181-190.

³⁵⁹ Idem, "La musica di Ghedini", *cit.*, p. 182.

portata a realizzare la resa lessicale soltanto tra la *forma* e il *timbro*. Il tema del linguaggio melodico non entra nel cerchio. Tra i Gabrieli, Monteverdi e Frescobaldi prende a svolgersi il culturalismo del musicista, non oltre. E in quel limite sublime e non ancora esauribile verranno forgiate le materie più vive e portate da lì a una ragione di esistenza e di nuova espressività.

Quello che ha a cuore Gavazzeni è che «la coerenza stilistica non può essere tenuta per dogma nel giudicare e descrivere un musicista»: argomento troppo trascurato nel giudizio su Ghedini anche mezzo secolo dopo. «Le ragioni di discontinuità e incoerenza possono essere mille e tutte con loro ragioni legittime, con la presenza di un fremito e di una veridicità espressiva: con una prepotenza sonora che deve nascere così fatta».

Non c'è mai per Gavazzeni «ibridismo fortuito» o «mancanza d'unità». Viceversa le esperienze, magari contraddittorie hanno determinato «il suo mestiere, la sua tecnica strutturale e contrappuntistica, la sua straordinaria scienza e arte dei timbri strumentali e delle mescolanze vocali». Cita anche un giudizio di Massimo Mila, a pag. 184, che aveva definito Ghedini dotato di uno «stile che felicemente ignora i luoghi comuni dell'armonia romantica». Ma ribatte Gavazzeni che questo non valeva dieci anni prima per *Maria d'Alessandria*. Come già fatto nell'articolo pubblicato nella *Rassegna*, il direttore accosta autori a pagine significative del maestro: il post-impressionismo di Ravel per *Partita*, il neoclassicismo aperto alla contaminazione per il *Concerto Grosso*, mentre per l'autore, questa ricerca sonora porta agli “scacchi” di *Marinaresca e Baccanale*. Il *Pezzo Concertante* risulta inserito «nella strada dell'autonomia sonora e sul filo della sagacia tecnica». A età non più giovane Ghedini si dedica al dramma, ma – e qui è la prima volta che sentiamo questo concetto per il musicista piemontese – «la nuova intrusione non implica mutamenti nella posizione *morale* del compositore»: oltre sessant'anni dopo Andrea Lanza riprenderà il concetto di *teatro morale* negli Atti del Convegno dedicati al 50° della morte. In *Maria d'Alessandria* l'operismo nasceva dal timbro, aveva già scritto Gavazzeni, con l'influenza di Pizzetti: e in queste pagine lo sottolinea. Ciò che farà dire a Piovesan che «Ghedini arriva fino all'orlo della paura», per il musicista bergamasco è originato da una materia musicale, non «da una condizione spirituale, da un'idea poetica». La novità di tale maniera di fare teatro musicale «sta nella tensione timbrica e degli elementi ritmici, orchestrali, armonici, corali, solistici, contrappuntistici, da ciò fuoriesce una poeticità, un drammatismo, pezzi di teatro e sentimenti umani, figure di personaggi e

ambientati». Giustamente per Gavazzeni *Re Hassan* è un'evoluzione dalla prima opera: «il procedere autonomo della musica istigò in Ghedini la maggior felicità e coesione stilistica». Così sono nati la figura potente – e aggiungerei originalmente tragica – del protagonista e i fremiti corali che caratterizzano i tre atti. Il critico sollecita il ricordo dell'umanesimo con le riuscite trascrizioni dei *Quattro pezzi di Frescobaldi*, dove *Architetture* costituisce un elemento di frattura con la maniera precedente del compositore, unita appunto da quell'umanesimo che viene trasformato dalla «storia del musicista», a seconda delle mutate esigenze «linguistiche e poetiche, umani e civili». Altro elemento da considerare per Gavazzeni è il vocalismo, «che nasce dal sacro, dove non vi è presupposto, così come nel teatro non vi era presupposto drammatico».

La singolare vocalità discende dal timbro e crea le condizioni per il sacro: nelle *Litanie della Vergine*, nelle *Due Cantate da camera*, nel *Concerto Spirituale*. Un'altra affermazione pare condivisibile: il mutamento della materia sonora fu in realtà provocato dai cambiamenti dei tempi e dall'assenza – nel compositore – di una maiuscola personale musicale. In questo modo il contrasto presente nelle sue composizioni nella lunga distanza si riduce e ciò che può apparire generico e impersonale in lui è in realtà bilanciato dalla vitalità timbrica e dal vigore musicale. Infine, l'isolamento e l'individualità in Ghedini sono tratti dalla sua adesione o reazione all'ambiente e del loro tempo, allontanandosi dal quale, diventano rivelatrici di nuove espressività. Il musicista sembra adeguarsi ad una nuova “media” europea di linguaggi musicali, proprio come mostrato in *Architetture*, in quanto incapace di una stasi. Ma, non per questo, conclude Gavazzeni, «il concetto estetico viene sovvertito»; anche se ammette che questo brano sinfonico dimostra una «libido timbrica», categoria che segnerà il compositore piemontese a lungo: questa si coglie negli adagi del *Concerto dell'Albatro* ove «l'inquietezza timbrica di Ghedini incontra l'albatro di Melville» e dove la critica parla – a diritto – di “mistero”. Questa la conclusione del critico, riguardante la più celebre composizione orchestrale del nostro musicista:

La genesi timbrica assurge al linguaggio inteso nella sua autonoma accezione, e in esso udiamo la voce di una passione spirituale, il canto di un desolato squallore tutto nostro e moderno, dove ognuno ritrova una figura e un'eco di un personale dolore. [...] Ghedini uomo tutto musica, si avvicina, per

un attimo, fraternamente, nella comunanza di una vita del cuore.³⁶⁰

Si può dire che questo saggio fece scuola sull'interpretazione di Ghedini, ma l'idea di un compositore *tutto musica* nel repertorio teatrale non giovò alla sua fama e spesso la definizione fu utilizzata dai suoi detrattori per dimostrare il suo eclettismo o la sua mancanza di ispirazione di matrice culturale.

* * *

In un contributo sulla *Fiera Letteraria* (1949), dal titolo un po' corrivo "G. F. Ghedini. Fatti e programmi. Polemica dodecafonica o musica?", Angiola M. Bonisconti, (Amelia TR 1914 - Roma 1994)³⁶¹, violinista e musicologa, sottolinea come nell'arte, l'appartenenza ad una scuola sia rilevante e comunque il "detto", soprattutto quando edito da gruppi editoriali importanti, superi il "fatto". Si tratta in realtà di un articolo-intervista, e infatti l'autrice lascia la parola a Ghedini:

Ogni artista si crea il suo linguaggio in rapporto al suo mondo. L'artista vero sente e presente ciò che a un certo punto si deve dire. Io credo senz'altro che dati elementi ispiratori condizionino un dato linguaggio, e credo di averlo dimostrato nelle mie varie tappe ed opere. Non si può «socializzare» il linguaggio artistico perché un linguaggio socializzato è solo del gregge. Con questo io non credo affatto d'essere fra gli eletti. Ma nelle mie modeste esperienze posso dire che vent'anni fa tutti fischiavano la mia *Partita* e poi quel linguaggio è stato in qualche modo seguito. Quindi con quell'opera io modestamente ho percorso qualcosa che altri non avevano sentito, e senza aggrapparmi ai magistrali contemporanei centri propulsori delle moderne tendenze mondiali: perché vent'anni fa ho capito che bisognava attaccarsi al Cinque e al Seicento, e quelli sono stati i miei padri.³⁶²

Bonisconti prosegue con il dire che Ghedini non disdegna la musica d'oggi o la questione dodecafonica, ma il compositore non vuole essere ortodosso nell'utilizzo di una tecnica,

³⁶⁰ Idem, "La musica di Ghedini", *cit.*, p. 182.

³⁶¹ Umbra di origine, ma torinese di studi (si diplomò al Liceo Musicale "G. Verdi" e laureò con Della Corte a sempre a Torino), si perfezionò con Casella e Ghedini. Dopo l'attività concertistica, collaborò con *La Stampa*, *la Gazzetta del Popolo*, *Il Mondo Nuovo*, *L'Umanità*, dizionari ed enciclopedie legate alla musica e allo spettacolo. Lavorò per quasi vent'anni alla RAI come ideatrice e produttrice di programmi, prima nel capoluogo piemontese e poi nella capitale, ove ha curato fino a una trentina di anni fa circa l'Archivio Storico Musicale.

³⁶² Angiola M. Bonisconti, "G. F. Ghedini: fatti e programmi", in *Fiera Letteraria*, IV/3 (1949), p. 5.

che rimane un arricchimento al servizio dell'arte. L'autrice cita ad esempio un contemporaneo molto stimato dal compositore piemontese: Frank Martin (Eaux-Vives CH 1890 - Naarden NL 1974), il quale su uno scheletro legato al sistema dei dodici suoni, presenta una libera melodia. Nel prosieguo dell'intervista, Ghedini ammette, come mezzo e non come fine, di aver adoperato la dodecafonia nei *Canoni per violino e violoncello* e, in parte, nel *Concerto per pianoforte*. Ma, per il compositore, è necessario soprattutto avere idee e allora anche il sistema tonale risulta originale. All'intervista si unisce Mario Rossi (Roma 1902 – ivi 1992) confermando l'aspetto eversivo di Mozart rispetto anche a compositori successivi, pur facendo uso del sistema tonale. Il direttore d'orchestra cita Dallapiccola, che risulta *facile*, pur nella rigidità del sistema dodecafonico. La conclusione dell'articolo propone un autentico calembour pronunciato da Ghedini a proposito dell'allora sua ultima composizione: il *Concerto funebre per Duccio Galimberti*. La sua più assoluta novità linguistica sarebbe costituita dall'accordo di terza e quinta (cioè l'accordo allo stato fondamentale più scontato del sistema tonale). Un'affermazione apparentemente provocatoria, ma che ci viene spiegata dalle minuziose analisi di Bonisconti e di Ugolini, nelle pagine seguenti.

Allo stesso anno appartiene un altro contributo di Bonisconti, «G. F. Ghedini e le sue ultime opere» edito su *La Rassegna Musicale*. Non entreremo nel dettaglio della sua disamina, visto che le opere prese in esame non sono di genere teatrale e sulle quali coglieremo giudizi da altri critici non citati finora. Ci preme invece riportare alcune esegesi generali, utili a ricostruire una poetica, un programma in un compositore che attraverso i libretti e i suoi lavori per l'opera non ci aveva offerto con continuità l'omogeneità di un linguaggio, tanto da ricorrere spesso nel suo giudizio a definizioni di pluralismo linguistico e poetica dell'occasione.

La musica di Ghedini è musica di pensiero, cioè scavata in profondità. Talora predomina il pensiero in senso puramente «loico». L'emozione, romanticamente intesa, non predomina mai: cioè non prende mai la mano. Lo stato è l'*alter ego* di Ghedini che si oppone al suo *ego primus* (non cronologicamente, ma costituzionalmente) di costruttore, di uomo materiato di musica o addirittura di sensitivo della materia sonora. E gli si impone quasi nel potere dell'inconscio (questo sì di romantica memoria, ma di eterna sussistenza nei fatti artistici): si insinua nella più acuta vigilanza intellettualistica, e senza eluderla; le comanda fatalmente e se la piega nelle sue facoltà scientifiche; la tocca con quell'ala che una volta si chiamava ispirazione e fantasia, che sempre si chiama mistero

e trascendenza dell'atto creativo. In sostanza, per Ghedini la materia sonora nel suo nascere e nel suo divenire è emozione. Lo rivela proprio il cercarsi e il formarsi – faticoso e luminoso, a metà volontario e a metà necessario in sé o per sé – del suo linguaggio e del suo stile ultimo ossia compiuto³⁶³.

Potremmo, dire che qui, Bonisconti, non senza fatica, spiega almeno in parte la contraddizione di Ghedini e l'accusa di freddezza e mancanza di emozione, spesso a lui rivolta, viene vista solo come un esito di superficie e non una volontà profonda.

E riferendosi ad *Architettura* del 1940, aggiunge:

Ghedini qui risolve per la prima volta, in fatto d'arte quella sua prepotente disposizione nativa di «star a vedere» come un elemento sonoro inventato e fissato, insieme ad altri elementi inventati e fissati, «facciano musica». E accanto all'acre scienza logica e costruttiva che li sa cementare, accanto alla sua stessa fatica, si scorge anche, ora, l'emozione stupita per l'astratta poesia che naturalmente se ne proietta. Si tratta di quel «calcolato impreveduto», di cui nel credo artistico di Ghedini è fatta la musica, categoria dell'intelligenza e dell'anima. A quel «demone sonoro ghediniano» (o addirittura a quella «libido timbrica») secondo cui Gianandrea Gavazzeni in un mirabile studio recente³⁶⁴ governava tutta la «storia» del musicista (ma fino all'*Albatro*), sia concesso affiancare ora una passione spirituale³⁶⁵.

Nelle parole che abbiamo appena citato, si può finalmente apprezzare un giudizio maturo sullo stile di Ghedini. Segnaliamo ancora questo passo, dedicato al *Concerto dell'Albatro*, ma che fa riferimento alle *Baccanti*:

È qui perfettamente a fuoco, quella sensualità sonora allo stato dionisiaco, o meglio eleusino, quel mistero della natura pronta a farsi arte che era il nucleo delle *Baccanti*: mito primordiale partoriente l'arte tragica; che, riacceso audacemente, ma non risolto coerentemente nella rappresentazione scenica, segnava in certo modo un fallimento teatrale dell'opera per confinarla su un piano di esperienza puramente musicale³⁶⁶.

Forse non siamo, oggi a oltre settant'anni di distanza, d'accordo sul fallimento in senso assoluto di questa tragedia (lo siamo sul profilo produttivo), ma è interessante notare

³⁶³ A. M. Bonisconti, "G. F. Ghedini e le sue ultime opere", in *La Rassegna Musicale*, XIX, 1949, p. 98.

³⁶⁴ Quello appena citato, anche se reperito nella sua definitiva versione 1954, edito da Suvini-Zerboni, contenuto nella monografia *Musicisti d'Europa*.

³⁶⁵ A. M. Bonisconti, "G. F. Ghedini e le sue ultime opere", *cit.*, p. 99-100.

³⁶⁶ Eadem, *cit.*, p. 102.

come la profonda conoscenza dell'autrice riguardo generi così diversi, le consenta di porre confronti impegnativi ma centrati. La conclusione di Bonisconti ci aiuta a chiarire meglio la provocazione della risposta del compositore, presente nell'intervista pubblicata nell'articolo precedente dalla stessa autrice:

Quel musicista che ormai presenta il suo linguaggio stilistico con l'incisione di una firma difficilmente confondibile, che può serenamente usare ad hoc procedimenti dodecafonici, sa anche riscoprire con felicità l'accordo di terza e quinta o addirittura, tra scandalo e sfida, la settima diminuita³⁶⁷.

* * *

Niccolò Castiglioni (Milano 1932 - ivi 1996)³⁶⁸, fu tra i discepoli più celebri di Ghedini³⁶⁹: negli anni '50, quando il musicista piemontese era da poco stato nominato direttore del Conservatorio "G. Verdi" di Milano e quando pubblica questo profilo biografico per il suo maestro, per quanto solo ventenne, ha già al suo attivo alcune composizioni ancora legate al suo periodo di apprendistato in stile neoclassico come l'opera *Uomini e no* del 1955, tratta da Vittorini su libretto proprio e mai rappresentata, anche perché ripudiata, una volta che Castiglioni aderì all'espressionismo viennese e, dopo i corsi di Darmstadt, al post-webernismo. Nello stesso anno, gli viene chiesto, dall'editore Ricordi, di stendere un breve profilo biografico di Ghedini, da accompagnare all'ormai vasto catalogo del compositore piemontese che da un trentennio la casa editrice musicale possiede in elenco. Si tratta di un opuscolo di otto pagine, in carta patinata, inserito nella collana *Autori Italiani Contemporanei*³⁷⁰. È un riconoscimento quasi tardivo per il compositore piemontese, il quale dirige da anni il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, dopo esserne stato docente per un decennio. Nello scritto, Castiglioni, cerca di riassumere il complicato e contraddittorio apprendistato del maestro, affermando:

³⁶⁷ Eadem, *cit.*, p. 109.

³⁶⁸ Chi scrive ha avuto il privilegio di conoscere personalmente Castiglioni nel 1991 presso l'auditorium del Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria, mentre era giovane studente della scuola di Composizione nello stesso istituto musicale, in un incontro dedicato agli allievi del corso.

³⁶⁹ Si diplomò con Sandro Fuga, iniziò gli studi con Desderi ed ebbe come compagni di studi Luciano Berio, il quale, maggiore di età stava concludendo gli studi, e Paolo Castaldi (Milano 1930).

³⁷⁰ Niccolò Castiglioni, *Giorgio Federico Ghedini*, Milano, Ricordi, 1955.

Per la prima volta Ghedini, negli anni precedenti la guerra, si pose il problema di trovare una soluzione stilistica svincolata dalle pastoie del corrente gusto e della retorica, e d'altronde autonoma da tradizioni musicali troppo distanti da una sensibilità mediterranea. [...] Frescobaldi contava come esempio di musica completamente libera, sciolta da qualsiasi preoccupazione strutturale e sgorgante direttamente dallo spontaneo fluire del discorso musicale. [...] Le sue interpretazioni di Monteverdi erano drammatiche, caratterizzate da una dizione concitata, febbrile³⁷¹.

A questo punto, il giovanissimo compositore ripercorre in maniera analitica la produzione del maestro, partendo dagli anni della prima guerra mondiale, comprendendo tutte le liriche del periodo dal 1917 al 1919, quando Ghedini era ventenne. Quindi si occupa di esaminare le composizioni di ispirazione religiosa, dal *Canto d'amore* su testo di Jacopone da Todi del 1926 al *Concerto Spirituale* del 1943, «nelle quali il testo è rivissuto in un'espressività fervidamente commossa e in un misticismo trepidamente allucinato. Senza abbandonare per questo quel senso d'aria aperta così italiano e così rinascimentale, per cui l'esperienza ascetica del frate risulta contemplata in una prospettiva fondamentalmente umanistica». A questo giudizio accosta tutte le composizioni laudistiche e sacre dagli anni '20 alla vigilia del secondo conflitto mondiale (dal *Dì, Maria dolce* al *Cantico del Sole*). Passa quindi alla disamina della produzione teatrale, in modo sintetico, con toni piuttosto elogiativi³⁷². Ci stupisce che vengano commentati anche i titoli non presenti nel catalogo Ricordi (ma questo poteva dirsi anche per le cantate da camera inedite o pubblicate da editori concorrenti). *Maria d'Alessandria* viene definita «di drammaticità plastica ed efficace, scultorea; una vocalità tesa ed appassionata; naturale l'orchestrazione in cui la genialità di inattesi amalgami coloristici raggiunge l'evidenza di una timbrica potentemente suggestiva e smagliante». *Re Hassan*, invece, «si svolge in un'atmosfera psicologica tenebrosa, lugubre; all'argomento aderisce una musica severa in cui le figure dei personaggi spiccano come ombre gigantesche e spettrali». De *La Pulce d'oro* si sottolinea l'agilità, il fantastico e che «qualche accenno malinconico non riesce a turbare il clima giocoso». Per le *Baccanti* si parla di una vocalità rotta, spezzata, che riesce «a pietrificare e a fissare la parola in un'espressività dura, gigantesca, ieratica». Rispetto al dramma di Hassan, «si passa dall'umano al divino e la

³⁷¹ N. Castiglioni, *Giorgio Federico Ghedini, cit.*, p. 5.

³⁷² Idem, *cit.*, p. 6.

loro caratteristica è una grandiosità primitiva, *cosmica*». Per il *Billy Budd* si fa cenno alla vicenda umana, «sempre presente, a volte pacatissima, come una distesa di mare, a volte, invece, concitata nel pieno tumulto della passione e della sofferenza». Rapidi cenni riguardano la produzione concertistica e sinfonica, dagli anni del secondo conflitto mondiale, con sottolineature sulle «acquisizioni della tecnica seriale dodecafonica» nel *Concerto per pianoforte* e nei *Canoni per violino e violoncello* e su «l'atmosfera stupefatta, dalla timbrica glaciale» del *Concerto dell'Albatro*.

Una decina d'anni più tardi, alla scomparsa di Ghedini, Castiglioni venne invitato (come altri colleghi o allievi) dal Conservatorio di Milano a scrivere sull'annuario in sua memoria: le parole che abbiamo scelto, ci suggeriscono un'anticonvenzionalità nel magistero da parte del musicista di Cuneo e saranno confermate da Berio:

L'interessante consiste nel modo con cui un Monteverdi o un Frescobaldi venivano studiati. [...] Le autorità del passato, invece che come esempio di un ordine inteso in senso puramente convenzionale, dogmatico e astratto, venivano evocate come manifestazioni di *fantasia*»³⁷³

III.1.4 Ghedini e la critica straniera: Roman Vlad e John S. Weissmann

Premesso che considerare Vlad³⁷⁴ straniero è forse improprio, visto che il noto compositore e critico musicale cominciò a risiedere nel nostro paese già dal 1938, ottenendo la cittadinanza italiana dal 1951, è tuttavia indubbio che egli appartenesse ad una dimensione internazionale nel fare critica musicale. Vediamo quanto sia utile alla nostra indagine il suo articolo pubblicato nel 1957 su la *Rassegna Musicale*³⁷⁵ e dedicato solo in parte a Ghedini (più spazio viene attribuito a Casella e Malipiero). Leggiamo le sue parole:

Anche il compositore più noto appartenente alla generazione intermedia, tra quella di Malipiero e

³⁷³ Idem, "Giorgio Federico Ghedini", in *Conservatorio di Musica "G. Verdi" di Milano, Annuario dell'anno accademico 1964-65*, Milano, 1965, p. 226

³⁷⁴ Roman Vlad (Cernăuți oggi Bucovina Ucraina 1919 - Roma 2013) si diplomò in Romania in pianoforte e raggiunse l'Italia prima della seconda guerra mondiale. Si perfezionò con Casella e fu apprezzato come conferenziere, oltre che come compositore. Molti gli incarichi di prestigio da lui ricoperti: direttore del Teatro Comunale di Firenze, dell'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, del Teatro alla Scala, sovrintendente dell'Opera di Roma e membro del Comitato direttivo dell'Accademia Nazionale s. Cecilia di Roma.

³⁷⁵ Roman Vlad, "Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini", in *Rassegna musicale*, XXVII (1957), p. 44-53.

Casella e quella dei nati all'inizio del '900, G. F. Ghedini non è rimasto chiuso all'esperienza dodecafonica. Nonostante la propensione per «quel libero modulare largamente diatonico» che Mila mette in giusta evidenza³⁷⁶ il Ghedini, per l'incentivo di particolari esigenze immaginifiche ed espressive, arriva a volte a sensibilizzare cromaticamente le curve melodiche delle sue musiche fino al punto di avvicinare la configurazione a quella di serie dodecafoniche. È questo il caso, per esempio, che all'inizio del *Concerto dell'Albatro* sembra suggerire la linea d'orizzonte del paesaggio glaciale in cui si svolge l'epopea artistica di Melville, alla quale si riferisce il sottotitolo. [...] Una serie eccedente è invece implicita nella drammatica dolorosa esclamazione con cui il basso inizia il suo canto nel *Concerto funebre per Duccio Galimberti*. [...] Anche in simili passi dodecafonici, la componente «arcaica» dello stile di Ghedini non si annulla: come è stato osservato, esso echeggia sonorità frescobaldiane. A giusta ragione si può parlare come di «un dodecafonismo simile a Frank Martin»³⁷⁷, ribadendo la limitazione della validità di un simile paragone all'ambiente puramente grammaticale³⁷⁸.

L'esegesi di Vlad è certamente “tecnica”, riportata cioè ai principii della dodecafonia, ma non contraddice quello che egli definisce “stile” personale di Ghedini, che quindi è esistente ed è riconosciuto almeno dai suoi sessant'anni.

* * *

John Schützer Weissmann (Budapest 1910 - Londra 1980), compositore e direttore d'orchestra ungherese naturalizzato inglese, si occupò tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 di alcuni compositori contemporanei italiani (Petrassi, Nono) collaborando con riviste quali la *Rassegna Musicale*. Nel 1961 per *Musica d'Oggi* pubblica “La musica di Ghedini e il suo significato europeo”: vediamone i tratti più significativi dando – come sempre – un occhio di riguardo ai suoi lavori teatrali.

Maria d'Alessandria fece conoscere ampiamente il nome del quarantacinquenne compositore. Qui gli elementi sensuali e in particolare la melodia appassionata e la ricca orchestrazione predominano sulla consistenza drammatica dell'opera. Nei successivi lavori teatrali i lussureggianti elementi melodici sono attenuati da motivi tematici i cui lineamenti narrati e la plasticità sono più adatti a

³⁷⁶ La citazione è tratta dalla pag. 374 della *Breve Storia della Musica* del musicologo torinese, non nell'ed. Einaudi, più largamente disponibile oggi, ma allora ancora non pubblicata (1963), ma in quella del 1946 dell'editore milanese Bianchi-Giovini (collana *Cultura*).

³⁷⁷ Qui la citazione è tratta dall'articolo, già citato, di Angiola M. Bonisconti, sempre contenuto nella *Rassegna Musicale*, 1949, p. 104.

³⁷⁸ Roman Vlad, “Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini”, *cit.*, p. 51-52.

esprimere meglio le situazioni drammatiche e i loro sviluppi. Questa produzione include *Re Hassan* (1938), *Le Baccanti* (1943) e *Billy Budd* (1949). L'ultima di esse differisce dall'omonima opera di Britten per alcuni importanti aspetti, specialmente per la soluzione formale ingegnosa di adottare un corifeo o narratore che fa procedere l'azione drammatica attraverso recitativi compresi fra quadri musicali indipendenti e di forma chiusa. Tutte le opere precedenti appartengono al genere serio: *La pulce d'oro* (1939) costituisce l'unica escursione nel campo dell'opera buffa. In quest'opera la potenza di invenzione tematica e caratterizzatrice (distinta dall'ispirazione melodica) ha il massimo vantaggio nel descrivere e commentare le situazioni comiche attraverso brevi, chiare, decise e musicalmente idonee idee e una orchestrazione piena di calore³⁷⁹.

Lo studio di Weissmann aggiunge poco, tralascia cenni su *L'ipocrita felice*, ma non trascura opere composte da Ghedini ormai vent'anni prima, le quali avevano avuto la buona sorte di essere state riprese proprio all'inizio degli anni '60. Il significato europeo viene colto dallo studioso anglo-ungherese soprattutto nei lavori strumentali di Ghedini, che – come il *Concerto per pianoforte e orchestra* (1946) da lui definito “prodigioso” – «contengono sporadici riferimenti al metodo di composizione dodecafonico, ad esempio nell'entrata dello strumento solista»³⁸⁰. Per Weissmann, nel repertorio orchestrale e solistico del nostro compositore, è più facile rifarsi – come già per Gavazzeni ed altri – a delle correnti, degli stili a «dei progressi dell'idioma corrente della musica strumentale contemporanea».

Vlad e Weissmann allargano l'orizzonte critico su Ghedini occupandosi, da un lato, di un tema di grande attualità, come il già citato utilizzo da parte del compositore della tecnica dodecafonica e, dall'altro, cominciando a dare rilievo a quelli che erano stati gli anni della sua piena maturità durante il secondo conflitto mondiale, soprattutto nel repertorio concertistico.

III.1.5 Il periodico *La Scala* negli anni '50 e '60

Per occuparci della rivista *La Scala* diretta, da Franco Abbiati dal 1949 al 1963, definita dall'intestazione stessa “la rivista dell'opera”, in veste pregiatissima proposta in fascicoli quasi completamente illustrati di 80 pagine, si deve fare un salto indietro nel tempo.

³⁷⁹ John S. Weissmann, “La musica di Ghedini e il suo significato europeo”, in *Musica d'oggi*, IV, p. 202.

³⁸⁰ J. S. Weissmann, “La musica di Ghedini e il suo significato europeo”, *cit.*, p. 204-205.

L'articolo di Alessandro Piovesan³⁸¹ risale al 1953 e riporta la vittoria di Ghedini nel premio Italia, nell'anno precedente, ottenuta con il lavoro radiofonico *Lord Inferno*, (poi trasmesso, come da regolamento, per radio)³⁸². Piovesan dopo aver ricordato la nascita del premio Italia e la sua valorizzazione delle opere pensate espressamente per il mezzo radiofonico, sottolinea che se da un lato le composizioni possono varcare i limiti di un lavoro drammatico goduto dal vivo, dall'altro molto è richiesto alla fantasia del pubblico (inteso come ascoltatori lontani dall'esecuzione):

Un teatro che [...] implica inevitabilmente problemi tecnici e esecutivi il cui risultato non può essere estraneo da un problema estetico; e sottintende una libertà di forma che in sostanza non esclude una libertà di fantasia. Forma nuova e attualissima destinata senza dubbio a favorire particolari possibilità di invenzione dell'orientamento attuale delle forme musicali-drammatiche³⁸³.

L'autore dell'articolo, che fu anche tra i fondatori del premio, si compiace che questa selezione abbia visto già due compositori italiani primeggiare, segno che anche questa novità dello scrivere appositamente per la radio iniziava ad essere assimilata nel nostro paese. Due anni prima fu infatti Pizzetti ad essere scelto come vincitore, con *Ifigenia*. Piovesan prosegue nella descrizione dell'opera premiata *ex aequo* con quella di Ghedini: *Le jouer de flûte* di Marius Constant (Bucarest 1925 - Parigi 2004). Apprendiamo che questi, appena ventisettenne, aveva già vinto premi di composizione in Francia, era stato allievo di Olivier Messiaen e fatto propria la lezione stravinskiana del periodo *fauve*. L'opera – di ambientazione fiabesca - non manca di «effetti propri del montaggio radiofonico: echi, aloni, riverberi sonori, l'accelerazione di un coro di fanciulli che ottiene l'effetto d'uno squittire leggerissimo e volante di topi». Per *Lord Inferno* invece Piovesan dichiara che Ghedini «ha voluto dare al suo lavoro una struttura assai più libera di quella tradizionale». Riporta inoltre ciò che il compositore dichiarò al momento della consegna del premio: «L'opera radiofonica esiste, deve esistere, anzi perché solo con la radio si possono realizzare giochi sonori che in nessuna sala da concerto e in nessun teatro si

³⁸¹ Alessandro Piovesan (Venezia 1908 - ivi 1958) si dedicò tardivamente alla musica, studiò composizione con Malipiero al Conservatorio "B. Marcello" della sua città, diventandone il bibliotecario durante gli anni bellici. Dal 1952 direttore artistico del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, fu collaboratore del terzo Programma Radio RAI.

³⁸² Alessandro Piovesan, "Premio Italia 1952", *La Scala*, 38 (1953), p. 50-51.

³⁸³ A. Piovesan, "Premio Italia 1952", *cit.*, p. 50.

possono tentare³⁸⁴».

Quest'affermazione dimostra come a sessant'anni Ghedini vedesse di buon auspicio le possibilità dei nuovi mezzi tecnologici e di comunicazione. Non mancano gli elogi al librettista, Antonicelli, il quale

ha avuto l'abilità di trarre, dalla novella di Beerbohm, un agile schema ambientale, [...] senza voler imporre una visione scenica all'immaginazione dell'ascoltatore. [...] Volle realizzare il suo libretto per una azione tutta rivestita di musica. È una materia narrativa che tiene conto dell'*aria*, del *concertato* e anche dell'opportunità dell'*interludio*.³⁸⁵

Piovesan sottolinea – e sappiamo quanto in questo Ghedini sia maestro – come l'autore delle musiche abbia caratterizzato i personaggi con un tratto ritmico o un timbro strumentale. Conclude riconoscendo che «le sue migliori disposizioni inventive si riconoscono nella interpretazione d'uno stato d'animo contratto piuttosto che nell'innocenza dell'idillio». Come se il critico ammettesse che il compositore è più capace negli aspetti fantastici e demoniaci che in quelli lirico-amorosi o nel lieto fine: «il Ghedini più autentico è quello che respira e traduce un clima teso e allucinato (una segreta predilezione espressivistica) pronto ad infiammarsi nell'atmosfera di un lirismo torbido ed eccitato»³⁸⁶. In questa ricostruzione dell'esegesi ghediniana, va notato come anche contributi non necessariamente musicologici, ma più propri del mondo dello spettacolo, sappiano cogliere nel segno della non sempre decifrabile drammaturgia musicale del compositore.

A quattro anni più tardi (1957), risale l'articolo di Antonio Capri³⁸⁷ edito sulla stessa rivista, “Natura e interiorità in Ghedini”³⁸⁸, che esordisce prendendo in esame un'opera rara come la *Messa del Venerdì Santo* del 1929, definendola di ampio respiro e dotata di «una libertà strutturale ed espressiva che le conferisce forma di oratorio e di passione da destinarsi ad altra sede che non sia il tempio». Anche qui ci viene consegnata

³⁸⁴ A. Piovesan, “Premio Italia 1952”, *cit., cit.*, p. 51.

³⁸⁵ Idem, *ibidem*.

³⁸⁶ Idem, *ibidem*.

³⁸⁷ Antonio Capri, (Milano - Lonato del Garda BS 1978) rimasto cieco per una meningite a soli due anni, si diplomò a 17 anni presso il Conservatorio “A. Boito” di Parma, occupandosi, dopo una breve parentesi concertistica, di critica musicale.

³⁸⁸ Antonio Capri, “Natura e interiorità in Ghedini”, in *La Scala*, 86 (1957), p. 37-41.

un'immagine di un Ghedini spiritualissimo, ma aconfessionale. Segue una analisi puntuale del brano³⁸⁹, con una citazione di Della Corte:

«Un primo pregio è nella concezione di quest'opera, che vuole essere d'arte in sé, non servizio liturgico, né adattamento a modelli extraliturghi, liberamente accogliente o escludente parti e passi ufficiali del culto, insieme oratorio e Messa, con preghiere, discorsi diretti e indiretti, quindi con varietà di forme e di mezzi, e in lingua italiana. È un concepire il dramma svincolato dalle consuetudini chiesastiche e scolastiche, fuori dal pregiudizio del palestrinanesimo, del teatrale e dell'antiteatrale, dell'antico e del moderno».³⁹⁰

I riferimenti del musicista per Capri sono sempre i Gabrieli, Frescobaldi e in particolare Monteverdi. L'articolo non rinuncia ad una rapida disamina della produzione teatrale, di cui, per *Maria d'Alessandria*, viene detto:

[...] L'evidenza del declamato, l'essenzialità dell'orchestrazione, il disdegno di ogni retorica, la perizia tecnica della parte corale, il calore di alcune effusioni liriche, la varietà episodica sapientemente graduata e distribuita, la severa disciplina tecnica di tutto l'insieme, sono qualità attestanti il musicista di razza, temprato dal lungo studio.³⁹¹

L'autore conferma queste qualità nel *Re Hassan*, «esemplare per equilibrio di elementi e magistralità costruttiva», ma non è dello stesso parere per *La pulce d'oro* e *Le Baccanti* e neppure su *Architettura*. Del *Concerto per pianoforte* concede che «le asprezze di Ghedini non contengano mai l'aridità del pessimismo, l'apatia dello scetticismo, il gelo dell'astrazione. Nelle sue durezza e crudezze circola sempre un palpito di vita». Anche per Capri, il *Concerto dell'Albatro* costituisce il raggiungimento di una perseguita maturità. Molto interessante, per comprendere il brano, il passo seguente:

[...] L'emozione è pienamente obbiettivata in suono. Da essa nasce un'atmosfera lirica evocativa e non pittorica. Il pianoforte, strumento polifonico per sua natura, presenta la singolarità d'una scrittura monodica che gli conferisce una nuovissima espressività.³⁹²

³⁸⁹ Fu eseguito solo nel 1949, per la Sagra Umbra di Perugia e pubblicato nello stesso anno da Suvini-Zerboni.

³⁹⁰ A. Capri, "Natura e interiorità in Ghedini", *cit.*, p. 37.

³⁹¹ *Idem, cit.*, p. 38.

³⁹² *Idem, cit.*, p. 39.

Ci sembra poco credibile la motivazione della bocciatura dell'ultimo movimento del concerto da parte di Capri, quello contenente l'intervento "inopinato" (come definito dal critico) della voce recitante che legge il testo tratto da *Moby Dick* nella traduzione di Pavese. La motivazione da lui addotta è legata dalla distanza tra il sentimento «allo stato fluido del suono» e quello della parola «vincolata al legame sintattico, alla logica discorsiva, dov'esso (il sentimento) è cristallizzato nella significazione concettuale»: per il critico, come Wagner e i più grandi compositori vocali, «la parola perché possa unirsi efficacemente alla musica, bisogna ch'essa venga svincolata dal rapporto logico, rituffata nella germinalità del sentimento generatore, sciolta nel canto».

Per contro, l'autore dell'articolo si dimostra entusiasta – a differenza di molti detrattori di quest'ultima *maniera* di Ghedini – del *Concerto detto dell'Alderina* (1950) e del *Concerto dell'Olmeneta* (1951). Si potrebbe affermare che Capri sia in grado di apprezzare, a differenza di Piovesan, il repertorio più "rassicurante" del musicista, quello in cui le tensioni si sono – se non spente – certamente rappacificate. Il critico ritorna indietro nel tempo, effettuando la disamina del *Concerto Spirituale "De l'Incarnazione del Verbo Divino"* (1943) su testo di Jacopone, dove «il tessuto musicale, intensamente lirico» presenta «alternative di elevazione giubilante e di concitazione drammatica, di raccoglimento e di espansioni piene di commosso fervore». Molto convincente risulta per l'autore anche il *Concerto Funebre per Duccio Galimberti* (1948), ove evidenzia l'utilizzo di testi tratti dal *Cantico di Ezechia*³⁹³ e dall'*Ufficio dei Defunti* e la suddivisione in tre tempi del lavoro sinfonico-corale. Molto spazio viene attribuito all'episodio strumentale conclusivo:

È degno d'ogni più altro avvicinamento e rivela una assai forte personalità di musicista di musicista ascesa da una infervorata anima di poeta. Non epigrafe, parola fissata nell'eternità; non "de profundis", compianto e lamento, ma tragico appello alla giovinezza spezzata, rievocazione austera, eroica, senza dulcedini e languori sentimentali. [...] Vi è in quest'opera un'emozione virile, quasi scontrosa e proterva, che si domina e si contiene, rifuggente dalle effusioni lacrimose. Vi sono asprezze armoniche, simili a scabrosità di roccia. Ma un palpito emotivo, una necessità interiore le giustifica; e però, come sempre avviene, si risolvono eufonicamente.³⁹⁴

³⁹³ Contenuto nel libro di Isaia, 38, 10-20, è attribuito al re di Giuda Ezechia vissuto tra l'VIII e il VII sec.

³⁹⁴ A. Capri, *cit.*, p. 40.

Grande plauso viene riservato anche al *Billy Budd*: «la musica si modella con intima aderenza e finezza di gradazioni sul significato del testo, mentre l'orchestra li cinge di un alone di sonorità magicamente evocative, su cui spiccano le voci dei personaggi». *Lord Inferno* vuole sottolineare «il distacco del compositore dall'opera comica tradizionale, quale si era configurata alla fine dell'Ottocento» e vi se ne trovano le difese:

Non mancano elementi di efficace caratterizzazione, ed anche belle pagine di concisa limpidezza. Né vi difetta un suo peculiare clima fiabesco, in cui si profilano spunti drammatici e perfino melodrammatici, che come l'Abbiati ebbe dire [...] sembrano sollecitare una compiuta realizzazione scenica e rappresentativa, recentemente elaborata dall'autore per le scene scaligere.³⁹⁵

Contrariamente a quanto detto da Piovesan, Capri afferma che

la pretesa di subordinare l'espressione artistica al nuovo mezzo di comunicazione fisica dell'opera d'arte offerto dalla radio, nasce da un equivoco circa la natura del mezzo radiofonico, che è appunto di mezzo fisico e meccanico, e non incide minimamente sulla qualità del fatto artistico. [...] Essa non può arrogarsi di subordinare, o quanto meno, d'influenzare l'espressione artistica, uniformandola alle sue possibilità tecniche.³⁹⁶

Per il critico - e qui non siamo senz'altro d'accordo almeno per l'insindacabilità del giudizio - «non esiste una specifica qualità musicale radiofonica. Le migliori opere radiofoniche sono ancora quelle che si scelgono tra i capolavori del teatro lirico»³⁹⁷.

* * *

Giovanni Ugolini³⁹⁸ nel 1963, pubblica, sempre per *La Scala*, "Dramma e spiritualità in Ghedini nella musica sinfonica e da camera" nel quale viene comunque ribadito un tratto del compositore interessante, al di là della specificità dedicata dall'articolo ad altri generi

³⁹⁵ Idem, *cit.*, p. 41.

³⁹⁶ Idem, *cit.*, *ibidem*.

³⁹⁷ Idem, *cit.*, *ibidem*.

³⁹⁸ Giovanni Ugolini (Brescia 1928 - ivi 1978) studiò con Margola al Conservatorio "A. Boito" di Parma, diplomandosi anche in Musica Corale e Direzione di Coro e Strumentazione per Banda. Fu allievo nei corsi di perfezionamento di direzione d'orchestra di Antonino Votto e di Composizione con Ghedini. Compositore e pubblicista per *la Rassegna Musicale* e *Musica d'oggi*, collaborò con l'Istituto Studi Verdiani di Parma rivoluzionando gli studi sull'operista, partendo dalle partiture, per le opere meno note, e non da miti o pregiudizi.

rispetto al teatro, quello dell'impegno morale:

Se c'è un compositore alla musica del quale possa andare riconosciuto un sofferto impegno morale, una partecipazione cosciente alla storia dell'uomo contemporaneo, un'originale ricerca di nuove prospettive per il linguaggio dell'arte, questi è Giorgio Federico Ghedini. L'itinerario dell'esplorazione artistica ghediniana è stato tanto laborioso quanto lo può essere il progressivo approfondimento di una prospettiva musicale sprezzante ogni rigido conservatorismo e al tempo stessa estranea alla pianificazione stilistica realizzata in larghi settori della musica occidentale del nostro tempo; ma è certo che appunto da queste premesse Ghedini è arrivato a qualificarsi come uno dei più qualificati (!) rappresentanti della musica d'oggi. E infatti, secondo un'esatta valutazione di Massimo Mila «*questo compositore, che sembrò [?] farsi giovane e audace con gli anni, si è affermato decisamente tra le forze più sicure della nostra musica contemporanea ed è per così dire evaso dalla sua età, andandosi a collocare fra i rappresentanti, tecnicamente agguerriti e spiritualmente rivolti verso l'avvenire, della generazione successiva*».³⁹⁹

Tra i punti di forza della produzione di Ghedini, nel 1962 ormai quasi al completo, il critico bresciano inserisce *Architettura*, «dove l'aspra incisione delle armonie si alterna con la magica risonanza di un'assimilazione arcaica compiutamente trasfigurata», ma anche *Le Baccanti*, «trascrizione melodrammatica della tragedia d'Euripide concepita secondo strutture vocali e strumentali idonee a restituire al teatro musicale quell'autenticità espressiva che il verismo aveva sepolto nella confusione e nell'ambiguità» o i recenti, per il tempo, *Lectio Jeremiae Profetae*, *Studio per un affresco di battaglia* e *Credo di Perugia*.

Come già detto da Capri, Ugolini ritrova una spiritualità immanente nelle composizioni di Ghedini, più in quelle orchestrali o cameristiche, che in quelle di derivazione sacra o spirituale più propriamente detta. E in questo fa un confronto azzeccatto (nelle proporzioni, al di là dei differenti mezzi espressivi) tra il Verdi della *Messa da Requiem* e il *Macbeth*, (dove si mostra più metafisico che non nella prorompente fisicità della composizione funebre dedicata a Manzoni). Ma «il vincolo terreno della spiritualità musicale di Ghedini non è tuttavia di impedimento alla passione religiosa che sostanzia, e spesso con insolita vivacità di accenti, la quasi totalità della produzione spirituale del

³⁹⁹ Giovanni Ugolini, "Dramma e spiritualità in Ghedini nella musica sinfonica e da camera", *La Scala*, 159 (1963), p. 7.

compositore». L'autore spiega ciò col fatto che «la forza espressiva che potenzia la produzione spirituale di Ghedini trae alimento dalla propensione del compositore al genere melodrammatico, propensione quanto viva, quanto sfortunata». E qui Ugolini concede qualche spazio a *Maria d'Alessandria e Re Hassan*:

Queste opere significano ancora molto per lo stile maturo di Ghedini; esse costituiscono, tuttavia, un terreno sperimentale dove ad un livello qualitativo spesso eccezionale, vengono poste le basi di drammatismo musicale che si qualificherà in un nuovo ambiente espressivo, assai lontano dalle suggestioni naturalistiche: quello del prossimo *Concerto Spirituale*. È un fatto che a loro volta le strutture drammatiche della produzione spirituale valgono come esperienza fondamentale per quella che sarà la conquista più positiva del teatro musicale ghediniano: *Le Baccanti*. [...] La scarsa fortuna di Ghedini come autore d'opera ha avuto comunque la sua rivincita in testi d'argomento spirituale o di genere strumentale nel quale il compositore trasferiva in tutto il suo peso la propria forte indole di drammaturgo musicale. [...] E perciò l'opinione di Gianandrea Gavazzeni, secondo cui nel Ghedini drammatico, il dramma «*lo fa la musica, per sua indole, per sua costituzione, per la sua furia e i suoi timbri, non mai il dramma, il sentimento drammatico, la volontà di determinare situazioni sceniche, esistenza di personaggi...*» vale soltanto nella misura in cui si può tenere in considerazione la «libido» timbrica quale veicolo portatore delle idee musicali, dell'espressione drammatica.⁴⁰⁰

Ci pare giusto riportare una citazione di Riccardo Allorto, trascritta da Ugolini, a proposito del *Credo di Perugia*, su cui il critico si sofferma a lungo, per chiarire meglio il concetto di poetica di Ghedini: «l'ispirazione del musicista tende *ad una condizione drammatica, al bisogno di un teatro mentale, che non richiede sussidi scenici e sensibili diversi da quelli che si esprimono attraverso i suoni*»⁴⁰¹. Riteniamo che anche quest'affermazione sia preziosa per la definizione di una poetica. È a questo punto che Ugolini riprende l'esegesi del repertorio sacro di Ghedini, riportandosi addirittura al 1911 (oltre cinquant'anni prima) con il mottetto a cappella *Factum est silentium*, tutt'oggi inedito. Per il critico, già nel *Pianto della Madonna presso la Croce* del 1921, «bastano per togliere la cantata dal rango delle composizioni accademiche singolari aperture come quella prospettata dall'appassionato arco melodico che figura nella linea vocale del solista (secondo un procedimento la cui originalità è tale da far intravedere quella che sarà la

⁴⁰⁰ G. Ugolini, "Dramma e spiritualità in Ghedini nella musica sinfonica e da camera", *cit.*, p. 8.

⁴⁰¹ Idem, *cit.*, *ibidem*.

vocalità spirituale di Ghedini)»⁴⁰².

Nel seguito, il critico riprende un'analisi che era stata condotta prima solo da Desderi oltre trent'anni prima di *Di, Maria dolce* e del *Canto d'amore*. In questa fase, nei primi anni '30 si assiste, per il critico, al passaggio «da una fase “oggettiva” ad una impetuosa “soggettività” che non sfugge mai al Ghedini spirituale». Interessante come Ugolini accosti il declamato del *cronista* della *Messa del Venerdì Santo* (1929) a quello del personaggio di Zosima nel III atto della *Maria d'Alessandria*. Ben illustrati compaiono il *Cantico del Sole* e la *Missa monodica in honorem Sancti Gregori Magni* entrambe del 1932: in quest'ultima, «l'impegno spirituale si adegua con assoluta fedeltà al suggerimento sacro», vengono riportati fedelmente anche i giudizi di Abbiati e Barblan e per il critico bresciano «l'affinità tra la spiritualità rigorosa dell'antico stile chiesastico e l'ascetica dimensione della Missa è da ricercarsi sul piano della concordanza espressiva»⁴⁰³. Per Ugolini la cantata *Lectio Libri Sapientiae* (1938) deriva «dalla preziosa vocalità dei personaggi femminili di *Maria e Re Hassan*»; la giusta direzione «che consente al compositore di sbarazzarsi in una volta sola e del falso splendore dell'ambigua vocalità tardo romantica e dell'inerzia formalistica delle stereotipie neoclassiche»⁴⁰⁴. In quest'ultima fase, l'autore cita a ben diritto un'altra attenta interprete di Ghedini, Angiola M. Bonisconti, che parla, sempre a proposito della cantata, di «trepidare del timbro», di «un contrappunto che si organizza in esaltazione espressiva» e di un nuovo stile «in cui sono entrati come fiamma nutritiva la lezione di quelli che sono i suoi veri *patres* o addirittura *parentes*»⁴⁰⁵: Frescobaldi, Monteverdi, i due Gabrieli»⁴⁰⁶. Da questo momento in poi, quindi a neppure 40 anni, secondo Ugolini, «non vi sarà più contrasto nella produzione ghediniana tra l'imparentamento stilistico e i momenti in cui la sensibilità del musicista trova di che sfogare più liberamente i propri impulsi»⁴⁰⁷. Un altro spartiacque, nel catalogo musicale di Ghedini, è ritenuto dall'autore dell'articolo il *Concerto Spirituale* del 1943: in esso, si trovano la strutturazione delle melodie su triade, «alle quali va riconosciuto non solo il carattere di costante strutturale, ma anche quello

⁴⁰² Idem, *cit.*, p. 9.

⁴⁰³ Idem, *cit.*, p. 10.

⁴⁰⁴ Idem, *cit.*, p. 11.

⁴⁰⁵ A. M. Bonisconti, “G. F. Ghedini e le sue ultime opere”, *cit.*, p. 98.

⁴⁰⁶ G. Ugolini, *cit.*, p. 12.

⁴⁰⁷ Idem, *cit.*, *ibidem*.

più importante di elemento sollecitatore di particolari atmosfere espressive»⁴⁰⁸. Questo stilema, è assai caratteristico nel *Concerto Il Rosero* per voci e strumenti solisti del 1950: ma li ritrovavamo già nel *Concerto Spirituale*, nell'ultima produzione come il *Credo di Perugia*, nella citata cantata *Lectio Libri Sapientiae* e addirittura nel lontano *Concerto Grosso* del 1927, insieme all'accordo di settima maggiore con quinta aumentata.

Per illustrarci il *Concerto Spirituale*, Ugolini prende ancora a prestito le parole di Bonisconti: «le due voci come le due Marie, l'una declamante sdegnata e l'altra melodica lamentante»⁴⁰⁹. Meno complessa risulta musicalmente, per Ugolini, l'*Antifona per Luisa*, del 1944, composizione legata alla triste scomparsa della figlia bambina dell'amico Giacomo Mottura⁴¹⁰, così come la *Corona di sacre canzoni o laudi spirituali* successiva di quattro anni. In conclusione, Ugolini, si occupa ancora con profondità del *Concerto Funebre per Duccio Galimberti*, degli *Appunti per un Credo*, della *Lectio Jeremiae Prophetarum C. 31* (composta nell'anno precedente dell'uscita dell'articolo). Di quest'ultima ci sentiamo di riportare questo commento entusiastico:

L'approfondimento drammatico delle linee vocali raggiunge un livello che raramente la musica con testo è riuscita a produrre: tanto è il plastico dominio, la calorosa impetuosità, la perfetta concordanza con l'immagine poetica che vi circola. Inoltre, anche qui, i caratteri fondamentali dello stile ghediniano trovano una conferma strutturale ed espressività paragonabile a quella verificatasi all'atto della composizione del *Concerto Spirituale* e del *Concerto funebre per Duccio Galimberti*; ed una rinnovata affermazione del carattere «verdiano» delle ultime opere di Ghedini (nelle quali Verdi non c'entra tanto come stile quanto come ispiratore di una fantasia musicale che ha i suoi punti di forza nella linearità delle strutture melodiche, nel gusto della reiterazione, nella virilità delle idee, nella definizione strofica del discorso).⁴¹¹

III.1.6 Parente, Confalonieri e Amadei sulla rivista *Musica d'oggi*

Il primo articolo in ordine cronologico della rivista pubblicata da Ricordi risale al 1961, riguarda la ripresa napoletana della seconda opera del maestro piemontese ed è firmato

⁴⁰⁸ Idem, *cit.*, p. 13.

⁴⁰⁹ La citazione è sempre da "G. F. Ghedini e le sue ultime opere" di Bonisconti, p. 100.

⁴¹⁰ (Torino 1906 - ivi 1990), docente di Anatomia Patologica dell'Università di Torino, Mottura fu organista dilettante e presidente della Pro Cultura Femminile.

⁴¹¹ G. Ugolini, *cit.*, p. 14-15.

da Alfredo Parente⁴¹², tratto direttamente dalla critica del quotidiano partenopeo *Il Mattino*. L'autore si domanda, non senza polemica, perché il pubblico sancarlino non abbia potuto avere la possibilità di ascoltare prima (insieme a *Maria di Alessandria*) il dramma su libretto di Pinelli, visto che è avvezzo a «esercitazioni di stupefacente dilettantismo». Ci riporta anche l'inquietudine di Ghedini (vicino ai settant'anni) il quale, schermandosi, definisce, ingenerosamente, la propria opera "superata" e adatta «a far crescere la barba». Ma Parente ritiene che un'opera, nel mondo dello spirito, non può essere "superata", tanto meno – aggiungiamo – se ha raggiunto poco più di vent'anni.

Non è lontanamente un errore e tantomeno una sciocchezza, [...] ma opera di grande impegno drammatico e musicale, di robusta struttura, di limpida e sicura visione, sull'impianto di un libretto essenziale, concepito senza spreco di parole, senza dispersioni, anzi più volte serrato nei suoi rapidi scorcì, con un equilibrio di rapporti che il musicista ha splendidamente mantenuto⁴¹³.

Parente difende Ghedini dalle accuse di aridità, aggiungendo che «se questo dramma non si solleva agli alti voli lirici della felice stagione ottocentesca, [...] siamo tuttavia lontanissimi dalle svenevolezze e dalla scoperta retorica canora della posteriore decadenza, come dalla paurosa aridità e meccanicità distaccata e disumana, dall'artigianato musicale, che tiene ora spesso il luogo dell'invenzione della espressione». E aggiunge:

Qui il dramma assume una sua forma nuda e rupestre, una vigoria spoglia e virile, o che s'incida nella fierezza e nell'amarezza, nell'impeto e nell'ira del re, o nei balenanti cori guerrieri e negli stessi cori imploranti delle donne. [...] E soccorrono gli urti di certi colori e i taglienti giochi di luci della sapientissima, magistrale polifonia, che crea molti chiaroscuri di caravaggesca potenza⁴¹⁴.

Meno riuscito, argomenta, risulta il personaggio di Hussein, «che risente musicalmente di una certa fiacchezza inventiva, ricordando talora stanchi modi del declamato pizzettiano», mentre «felicissimo contrasto al pietroso personaggio di Hassan, s'illumina

⁴¹² Alfredo Parente (Guardia Sanframondi BN 1905 - Napoli 1985), ispettore alla Sovrintendenza dell'Arte medievale e moderna della Campania (1932-38), dal 1947 divenne direttore della Biblioteca della Deputazione Napoletana di Storia Patria, critico musicale de *Il Mattino* dal 1950, collaboratore del Teatro S. Carlo e, insieme a Luigi Ronga e Guido Pannain, convinto sostenitore dell'estetica crociana nel dibattito culturale musicale.

⁴¹³ Alfredo Parente, "Re Hassan di Ghedini al Teatro San Carlo di Napoli", in *Musica d'oggi*, IV, p. 121.

⁴¹⁴ A. Parente, "Re Hassan di Ghedini al Teatro San Carlo di Napoli", *cit.*, p. 121.

quello di Moraima, vera oasi, fresca e riposante, in quel deserto aspro e infocato tra rumori e strida di guerra». Grande plauso anche all'orchestrazione:

Basti citare il cupo e silenzioso inizio dell'opera, e nello stesso primo atto, la bellissima, festosa pagina del risveglio del giorno, che pur si porta dietro qualche malinconia della notte angosciosa e presaga. E ogni volta il quadro è dipinto con musicale abilità prospettica, nella distribuzione dei piani, delle tinte, delle lumeggiature, che alla maestria congiunge la sensibilità⁴¹⁵.

A questo punto il critico campano elogia il cast, (che non trovò l'apprezzamento pieno di Ghedini⁴¹⁶), dal direttore Carlo Franci (Buenos Aires 1927 - Città della Pieve PG 2019), al maestro del coro Michele Lauro, al protagonista e all'interprete di Moraima, cantanti ambedue nordamericani, Joshua Hecht (New York 1928 - Sidney 2019) e Carol Smith (Oark Park, Illinois 1926), a Rena Garazioti (Atene 1932) interprete di Jàrifa, fino all'ottimo Hussein Giacinto Prandelli (Lumezzane BS 1914 - Milano 2010), tanto più che Parente definisce la sua, come la parte «vocalmente meno felice». Così bravi anche i personaggi secondari: Lydia Nerozzi, Ero Schiano, Giovanni Ciminelli, Mario Rinaudo, Luigi Paolillo. Scenografia di Adriana Muoio, regia di Carlo Piccinato (Legnago VR 1901 - 1978). Parente non tralascia che «non sono mancati nel pubblico momenti di calore e di entusiasmo»: cinque chiamate al primo atto, sei al secondo e cinque al terzo, ai cantanti, al direttore, al regista, al maestro del coro. «L'Autore è stato evocato al proscenio almeno nove volte, e specie dopo il primo e il secondo atto, è stato a lungo e affettuosamente acclamato».

* * *

Al 1962 risale, invece, la pagina critica di Guido Confalonieri dedicata al *Credo di Perugia*⁴¹⁷ e alla sua ripresa alla Scala, diretta da Sergiu Chelibidache (Roman, Moldavia

⁴¹⁵ Idem, *cit.*, p. 122.

⁴¹⁶ Questo ciò che è riportato nella lettera di Ghedini a Carlo Pinelli da Napoli del 24 maggio 1961: "Bravo Hassan e Moraima, Hussein e Jàrifa, cori e orchestra *schifosi*, sfiatato e vecchio il coro, saponosi gli archi, pernacchianti i tromboni, inesistenti o quasi i legni... [...] Franci ha fatto del suo meglio, ma resti fra noi, non ha pratica di opera e non *sente* il canto, non *respira* col cantante con tutte le conseguenze che seguono. Malgrado tutto l'opera è venuta fuori e il pubblico si è interessato e divertito. Unica cosa positiva le scene e le luci, bellissime, col sistema a proiezioni". Cfr. S. Parise, *cit.*, p. 332-333.

⁴¹⁷ Fu eseguito appunto nel settembre di quell'anno, in occasione della XVII Sagra Musicale Umbra a Perugia.

romena 1912 - Loiret 1996), in programma con la 7^a Sinfonia di Bruckner, e che recupera un articolo già edito su *Epoca*. Dopo un lungo preambolo, dedicato alla inadeguatezza della critica musicale, «che nel passato accostò sullo stesso piano Beethoven e Hummel, o Mozart e Zumstegg», l'autore decide «semplicemente di stare a sentire, annotando se le reazioni di quella prima esecuzione avrebbero scosso il nostro essere o lo avrebbero lasciato impassibile»⁴¹⁸. Ci pare un giudizio che colga nel segno:

L'esposizione drammatica dei principii stabiliti nel Concilio di Nicea [...] vengono affermati con esattezza e l'autorità dei teoremi; il Credo ci sembrò acquistare, nella musica di G. F. Ghedini, nuovi bagliori e nuovi oscuramenti. Ci sembrò essere un invito a rivelare i sogni, i terrori, i desideri, le proiezioni interiori dell'anima umana. Esso si disegnò in noi come un viaggio compiuto nel segreto di una meditazione personale, come un abbandono alla speranza di poter andarsene, solitario, sul filo dei pensieri e delle visioni. Nelle ultime composizioni di Ghedini la riflessione [...] si manifesta con tale calore, da costituire essa stessa, un atto intuitivo.⁴¹⁹

E a conferma di parole già udite, Confalonieri aggiunge: «quanto a prima vista potrebbe risultare frutto di una decisione extra-musicale si rivela ben presto, per atto di vera e propria musica, [...] come nell'*Incaratus* [...] che si conglomera nella vertigine e nella travolgente affermazione mistica». Altra definizione che ne conferma l'efficacia è il fatto che la pagina sacra per coro e orchestra «presenta fin dall'inizio qualcosa di ostinatamente forte e gagliardo, che le sommesse parti, piene di accorato raccoglimento, giungono a far risaltare in modo ancora più marcato»⁴²⁰. Cenni più che positivi per il direttore e Noberto Mola⁴²¹, maestro del coro.

* * *

Al 1965, anno della scomparsa del compositore, appartiene invece l'articolo di Riccardo Amadei, secondo cui, «la posizione e il corso» di Ghedini vengono definiti, già all'esordio, senza indugio, «abbastanza singolari»:

⁴¹⁸ Guido Confalonieri, "Il Credo di Perugia di Ghedini", in *Musica d'oggi*, V/6 (1962), p. 241.

⁴¹⁹ G. Confalonieri, "Il Credo di Perugia di Ghedini", *cit.*, p. 241-242.

⁴²⁰ Idem, *cit.*, p. 242.

⁴²¹ Noberto Mola, (Torino 1902 - Asti 1973) direttore di coro, maestro sostituto, lavorò al Teatro dal Verme e al Carcano di Milano, all'Arena di Verona, al Comunale di Trieste, al Teatro Regio di Torino e alla Civic Opera di Dallas, oltre che alla Scala.

Sebbene abbia iniziato per tempo la sua attività creativa, egli fu considerato fin verso la fine del 1936 un musicista conservatore e non raggiunse la notorietà e la fama internazionali che intorno al 1940. [...] Fino a questo punto la sua opera aveva indicato più una grande varietà di influenze che una decisa personalità. Considerato un buon musicista, era separato dalle grandi correnti innovatrici della musica contemporanea, lontano da problemi di ricerca espressiva intima o di nuovi modelli e stilemi tecnici. Da questo momento in poi, egli viene sempre più accentuando una sua forma di armonia politonale che lo condurrà a sviluppi impreveduti: la sua arte diventa così sempre più una espressione personale che svela allora le sue componenti espressive.⁴²²

Da qui, l'autore dell'articolo, si dedica all'analisi di una serie di composizioni orchestrali e di cantate, già affrontate da altri esegeti (*Concerto a cinque, Lectio Libri Sapientiae, Architetture, Sette Ricercari per Trio, Concerto dell'Albatro, Canoni, Concerto per pianoforte e orchestra, Primo Concerto per due pianoforti, Concerto detto il Belprato*). Ci pare più interessante, invece, ciò che viene detto sulla dodecafonia del compositore:

Anche l'invenzione seriale può essere per lui un elemento originario da cui osservare come si possa generare musica; inoltre egli, pur nell'accettazione del sistema dodecafonico, vede completamente a sé il problema del ritmo, che rimane sempre la sua caratteristica fondamentale, quali che siano le componenti ritmiche che derivano dallo sviluppo logico delle regole della composizione con le dodici note.⁴²³

Nelle *Canzoni per orchestra*, ci suggerisce Amadei, «Ghedini pare immergersi nelle origini stesse della “moderna” musica, cioè affrontando più direttamente il Rinascimento musicale italiano, nel quale, del resto, egli si era formato». Nel *Concerto funebre per Duccio Galimberti*, il compositore, invece,

Si trova di fronte alla necessità di conciliare la propria personale realtà emotiva, con l'esperienza sonora alla quale egli è giunto lungo un cammino tormentato. E la costante attenzione fa sì che egli incanali la commossa ispirazione in un rigoroso schema di linee costruttive e formali e nel limite sonoro di quell'organico vocale e strumentale a cui fu inizialmente legato per l'esecuzione privata nella cappella dove è sepolto Duccio Galimberti.⁴²⁴

⁴²² Riccardo Amadei, “Intorno ad alcune opere di Giorgio Federico Ghedini”, in *Musica d'oggi*, VIII (1965), p. 237.

⁴²³ R. Amadei, “Intorno ad alcune opere di Giorgio Federico Ghedini”, *cit.*, p. 239.

⁴²⁴ Idem, *cit.*, p. 240. Il brano è tratto, senza essere citato, dall'abusato articolo di A. M. Bonisconti “G. F. Ghedini e le sue ultime opere”, p. 108.

Secondo l'autore del saggio, «la componente religiosa è un elemento importante nell'arte di Ghedini, il quale assai spesso manifestava atteggiamenti profondamente mistici. Egli è consapevole delle antitesi e la sua fede è una faticosa conquista attraverso le più aspre dissonanze»⁴²⁵. Amadei ci informa di cose piuttosto ovvie: «il fatto che la sua arte sia fiorita, in un certo senso, tardivamente, fece in modo che egli fosse piuttosto visto come appartenente a correnti di musicisti assai più giovani di lui» e che «egli riuscì a liberarsi dell'Ottocento attingendo direttamente a quelli che sono i suoi veri “patres”»⁴²⁶. Non è affatto scontato ciò che segue, viceversa: «Ghedini era molto esperto di pittura e ottimo pittore dilettante e che, parlando ad un allievo, affermava che il carattere della tromba da lui immaginato (nella *Lectio Libri Sapientiae*), era quello dei sottili fili d'oro che ornano i quadri del Beato Angelico»⁴²⁷. Questa affermazione ci spiega e ci rende più concreta la viscerale predilezione per la timbrica da parte di Ghedini.

Questi tre contributi di *Musica d'oggi* sono gli ultimi a precedere la scomparsa del compositore, ma quello di Amadei, sembra già preparato a questo scopo, prendendo in esame anche composizioni lontane e non particolarmente note del compositore, quasi a offrire una sorta di catalogo recensito: al di là di quello di Parente, indirizzato alla ripresa partenopea del *Re Hassan*, gli altri sottolineano un'altra componente rilevante nella poetica di Ghedini, quella della sua spiritualità presente anche nei brani non sacri.

III.1.7 Guido Salvetti primo esegeta di Ghedini dopo la sua scomparsa

Guido Salvetti (Varese 1940), dopo essersi diplomato in pianoforte con Pietro Montani (Cornogiovane LO 1895 - Milano 1967) al Conservatorio “G. Verdi” di Milano e laureato in Lettere e Filosofia nella stessa città discutendo una tesi (la prima e per lungo tempo l'unica) dedicata al compositore piemontese nel 1963, si perfeziona con Guido Agosti (Forlì 1901 - Milano 1989) presso l'Accademia Chigiana di Siena, si diploma in Composizione nel 1976 nello stesso Conservatorio, presso il quale sarà docente di Storia della Musica da quell'anno fino al 2004 (e dal 1996 direttore). Docente dal 2000 dell'Ecole Normale Supérieure di Parigi, ha collaborato con il Teatro alla Scala, l'Ente

⁴²⁵ R. Amadei, *cit.*, p.241.

⁴²⁶ Affermazione tratta dall'articolo di Ugolini del 1963, a sua volta già proposta da Bonisconti, “G. F. Ghedini e le sue ultime opere”, p. 98.

⁴²⁷ R. Amadei, *cit.*, p. 237.

Arena di Verona, la Sagra Malatestiana di Rimini, è stato autore di cicli radiofonici per la RAI e la Radio Svizzera Italiana e conduttore di trasmissioni televisive per la Televisione Svizzera Italiana; dal 2006 è stato eletto presidente della Società Italiana di Musicologia. Per *Chigiana* e *Studi Musicali*, tra il 1968 e il 1972 pubblica tre articoli dedicati a Ghedini. Dell'ultimo di questi, "L'antipoetica di Ghedini nella musica tra le due guerre", abbiamo già detto in occasione della critica relativa ad alcuni melodrammi nella parte I e II. Ci occuperemo, pertanto, dei due articoli pubblicati per *Chigiana* del 1968 e 1971. Il primo, intitolato "I Responsori di G. F. Ghedini", già all'esordio, ci dà indicazioni per addentrarci nella complessa e contraddittoria poetica del compositore piemontese:

La vasta produzione di Ghedini mostra agli occhi dello storico, un tratto che garantisce di per sé solo del suo valore e del suo interesse: ed è il ritmo stesso della operosità musicale di Ghedini, in cui ci è dato di individuare momenti distinti, in ognuno dei quali l'autore ha voluto portare fino in fondo una data serie di esperienze; ma, prima di cadere nella «maniera» o nel linguaggio ormai acquisito e comodamente istituzionalizzato, egli trova sempre una fonte di rinnovamento. Allora egli si inoltra per nuovi sentieri, ritrovando la freschezza e lo stupore, che sono propri, in genere, solo delle prime esperienze⁴²⁸.

Questa posizione, tuttavia, precisa il musicologo varesino, non deve farci definire Ghedini «un eclettico, quasi che egli passi con indifferenza da uno stile all'altro, senza una profonda esigenza interiore e senza un profonda coerenza ideale». E aggiunge Salvetti:

È infatti ugualmente notevole in lui quell'aver approfondito fin quasi all'esaurimento delle linfe dell'ispirazione, i filoni lungo i quali si metteva, con la convinta energia di chi vada alla ricerca di se stesso, nel disperso e devastato mondo artistico di questo nostro secolo. È quanto avviene tra il 1936 e il 1939, quando si conforma il suo teatro musicale⁴²⁹.

Tra il 1940 e il 1946 «prevale l'esigenza di un mondo musicale dissonante e aspro, il più «ardito» tra i suoi», mentre dal 1948 al 1959, «dove la produzione è più edonistica e riflessa, Ghedini cerca un nuovo equilibrio interiore nel ripensamento e nella rivalutazione della tradizione romantica, specie italiana». Considerazioni simili valgono, per Salvetti, nella cosiddetta "primavera" di Ghedini che conduce dai *Quattro canti su*

⁴²⁸ Guido Salvetti, "I Responsori di G. F. Ghedini", *Chigiana*, XXII, 1968, p. 283.

⁴²⁹ G. Salvetti, "I Responsori di G. F. Ghedini", *cit.*, *ibid.*

antichi testi napoletani del 1925 ai *Responsori* del 1930, i quali danno titolo all'articolo. Per il critico musicale, Ghedini, «in questi anni, è in grado di liberarsi del peso del wagnerismo e del tardo-romanticismo, [...] chiarificando la sua sintassi attraverso la tradizione italiana del nostro madrigale rinascimentale e riguadagnando una verginale nuova forza espansiva». La polifonia è quella di Monteverdi e di Gabrieli, «dove con il concorso di tutte le *parti*, si conforma una *lirica espressione* degli “affetti”». Quello di Ghedini «è un parallelismo, non una “traduzione” in termini musicali dei valori semantici della parola, in cui però la musica si veste di atteggiamenti espressivi tutti propri, derivandone grande ricchezza di spiriti». L'occasione di trattare dei *Responsori* è data all'autore dall'esecuzione di tre di essi (quelli editi dalla casa musicale Schwann già dal 1930) durante la *Settimana Senese* a settembre dello stesso anno; manifestazione a cui il maestro di Cuneo aveva preso parte in vita e al quale l'Accademia Chigiana voleva rendere omaggio anche attraverso questo articolo, contenuto nella rivista *Chigiana*, organo dell'Accademia stessa. Alle tante questioni tecniche ed estetiche, affrontate e risolte con perizia da Salvetti nell'articolo, ci pare opportuno aggiungere questa sua affermazione a mo' di conclusione: «se è religione il senso di mistero, di tragica meditazione delle cose, la musica di Ghedini sa raggiungere la libertà più assoluta ed autentica di questo atteggiamento»⁴³⁰.

Questo contributo ci dimostra come Salvetti sia ineludibile per la nostra ricerca e, per quanto l'argomento nel titolo sia limitato ad un evento in programma e ad un repertorio del *primo* Ghedini affrancato da omaggi a stili non personali, in che misura il musicologo sappia delineare con oggettività quattro fasi del compositore piemontese.

Il secondo articolo, pubblicato da *Chigiana*, risale al 1971 e ha titolo “Un diario inedito del 1926 e l'opera postuma «Symphonia»” e si collega anch'esso alle *Settimane Musicali Senesi*. Nella prima parte Salvetti sottolinea l'importanza del ritrovamento di questo diario redatto a macchina da Ghedini (quindi non privato, ma da condividere almeno con musicisti, amici e colleghi) relativo al biennio 1926-1927, anni in cui il musicista comincia la collaborazione con importanti case editrici e vede rappresentare i suoi lavori. Di qui la necessità per il compositore di parlare della sua vocazione alla musica fin da

⁴³⁰ Idem, *cit.*, p. 287.

piccolissimo o dei giudizi della sua cerchia (Della Corte, il giovanissimo Previtali, Giani, Alfano) riguardo l'esecuzione privata delle composizioni. Molto spazio viene dato al sentire, alla spiritualità della musica, poco alla tecnica, a notizie oggettive sul suo comporre. Apprendiamo della prima esecuzione della *Partita per orchestra* il 13 febbraio 1927 con la direzione di Vittorio Gui al teatro Regio di Torino e delle *Litanie* per soprano, coro femminile e orchestra, eseguite il mese successivo a Bologna, durante il *Festival della musica del '900 italiana*. Della *Partita*, Ghedini ci dà una sintesi delle atmosfere diverse per i cinque movimenti. Anche il *Canto d'amore*, ennesima composizione su testo di Jacopone, appartiene a questo breve periodo del diario, come la *Fantasia per pianoforte* dedicata a Nino Rossi⁴³¹. Su *Symphonia*, composizione che avrebbe dovuto inaugurare una nuova stagione di Ghedini, Salvetti ci informa che, da quello che il maestro ci aveva lasciato, risultasse solo un «cumulo informe di fogli, con più numerazioni differenti, in cui si mescolavano appunti per pianoforte, fogli di partitura a matita o in penna, in pessima grafia o copiati accuratamente». La composizione, secondo un colloquio avuto da Salvetti con il compositore poco prima della scomparsa, doveva essere caratterizzata da accordi perfetti, consonanze appunto, come dal titolo, e Ghedini vi lavorava da due anni. Secondo Salvetti, *restaurare* quella partitura, ad una prima occhiata, avrebbe avuto dell'impossibile. Tuttavia *Symphonia*, fu eseguita – già due anni prima della pubblicazione dell'articolo – a Siena, al Teatro dei Rinnovati, il 31 agosto 1969⁴³², sotto la direzione di Gaetano Delogu (Messina 1934 - Roma 2019) alla guida della North Carolina School Orchestra. Il manoscritto è conservato all'Archivio Storico Ricordi e, dalle sue parole, veniamo a conoscenza di come il critico varesino riuscì nell'impresa:

Dopo infiniti tentativi, ottenni un primo successo: e, come spesso succede, nel modo più semplice. Non considerai i fogli a matita come «come brutta copia» e li accostai, con ugual diritto, a tutti gli altri; seguiti scrupolosamente le moltissime indicazioni dell'autore («continua ad A», «passare al segno X», numerazioni varie) e mi accorsi (vero uovo di Colombo) che i fogli a matita, quelli scritti più male indicavano proprio l'ultima volontà dell'autore e il suo estremo sforzo per costruire un discorso formale compiuto. Così ottenni la mia prima ricostruzione: ma molti fogli ne rimanevano

⁴³¹ Nino Rossi (Forlì 1895 - Fortezza BZ 1952), enfant prodige, concertista a soli 13 anni, per cinque anni (dal 1909 al 1913) tenne concerti in Inghilterra, Spagna, Germania. Già a 18 anni era docente di pianoforte a Berlino e considerato l'erede di Ferruccio Busoni. Dal 1924 ricoprì il ruolo di docente della cattedra di Pianoforte principale che era stata di Giovanni Sgambati all'Accademia di S. Cecilia di Roma.

⁴³² In S. Parise, *cit.*, p. 373.

esclusi. In più, il pezzo così ottenuto appariva eccessivamente tronco: consisteva di una sviluppatissima *esposizione*, al termine della quale si trovava un ritornello; rifatto quindi lo stesso cammino, non si riusciva a procedere oltre il segno di ritornello più di 15 battute. [...] *Symphonia* si presentava così come una enorme testa senza un corpo su cui potesse poggiare. [...] A questo punto mi fu di grande aiuto una lettera dell'autore indirizzata al prof. Vito Levi, e pubblicata, per concessione dello stesso all'inizio della partitura di una nuova versione relativa agli «Studi per un affresco di battaglia». [...] Questa lettera chiarisce così che *Symphonia* era divenuta, nella mente dell'autore, una composizione in sé già conclusa, secondo una durata ben differente da quella prefissata. [...] Non ho operato affatto, né a livello di composizione, né a livello di orchestrazione. [...] Il mio lavoro si è limitato alla scoperta della costruzione formale del pezzo. [...] Il documento attesta una logica costruttiva compiuta, una dignità di scrittura e una esattezza di orchestrazione che ben possono essere assunte come valide garanzie di 'certezza'⁴³³.

Ancora una volta Salvetti si dimostra attento interprete dei documenti di Ghedini, oltre che maturo e oggettivo esegeta della sua produzione musicale, perfino qui dove le difficoltà avrebbero scoraggiato chiunque, anche coloro che conoscevano il compositore da decenni o lo avevano eseguito per molto tempo. La sua responsabilità e dose di umiltà – era allora sotto i trent'anni – è testimoniata dal ringraziamento in calce all'articolo rivolto alla vedova del musicista Laura Negrelli, alla figlia Fernanda, al direttore d'orchestra Franco Ferrara e al compositore, nonché amico fidatissimo di Ghedini, Carlo Pinelli.

Questa indagine, nella sua complessità, ha restituito delle chiarezze nel percorso di definizione di una poetica in Ghedini. Una materia così varia, contraddittoria, doveva essere analizzata anche al di fuori del repertorio teatrale, con l'aiuto di varie generazioni di critici che si sono succeduti nello stendere questi contributi, per potere ottenere più spunti di conferma e maggiori indizi nella formulazione di ipotesi. Nella quantità, è stato possibile, se non delineare dei grafici, concludere delle statistiche definite, almeno tratteggiare degli orientamenti che proponessero un abito nel comporre di Ghedini, non limitando il campo di indagine alla preziosa ma limitata produzione melodrammatica, occasionale e altalenante nella ricezione e dotata di un ridotto numero di riprese.

⁴³³ Guido Salvetti, "Un diario inedito del 1926 e l'opera postuma *Symphonia*" in *Chigiana*, XXVI-XXVII, n. 6-7, 1971, p. 134-136.

III.2 Ghedini e il mondo musicale

I rapporti intessuti da Ghedini nell'arco di circa quarant'anni con i suoi esecutori, editori, i pochi compositori con cui ebbe un rapporto non solo ufficiale, la numerosa schiera dei suoi allievi (tra l'altro in più di un caso di maggiore notorietà del maestro) ci restituiscono una dimensione più completa del compositore, al di là della sua biografia da isolato che ha caratterizzato la sua fama in vita e ancor oggi a oltre cinquant'anni dalla morte. Ci occuperemo in particolare dei direttori che, per vicinanza, o per aver condotto più prime del suo teatro musicale, hanno portato avanti un certo approfondimento nell'interpretazione della sua produzione; di alcuni solisti e un gruppo da camera che hanno mantenuto un privilegiato rapporto umano, oltre ad essere dedicatari di alcuni suoi brani fondamentali. Tratteremo inoltre del rapporto professionale che si è venuto a creare tra il compositore e alcune prestigiose istituzioni musicali e della scuola di allievi, con particolare riferimento a due di loro, che in modi opposti, hanno lasciato un segno indelebile.

III.2.1 I direttori d'orchestra e i solisti

In alcuni casi i direttori d'orchestra (e non è solo il caso di Ghedini meno noto di altri compositori) sono stati determinanti, non solo per fare conoscere brani ancora non diffusi, immettendoli nel loro repertorio (e magari portandoli con sé nelle loro tournée all'estero), ma, ad esempio nel caso di Gui, hanno ricoperto il ruolo di intermediari con le importanti case editrici per far pubblicare una composizione di Ghedini di sicuro consenso, grazie alla sua influenza riconosciuta.

Andrea della Corte raccomandò per primo presso le edizioni Ricordi il compositore piemontese, attraverso la figura dell'amministratore delegato Carlo Clausetti. Ma fu Vittorio Gui (Roma 1885 - Fiesole FI 1975), allora già assai noto come direttore d'orchestra, che riuscì a far pubblicare le prime composizioni significative di Ghedini. Gui si trovava a Torino tra gli anni 1925 e il 1927, ingaggiato da quel mecenate che fu Riccardo Gualino. Dopo aver conosciuto Guido M. Gatti alla FIP, l'industriale biellese lo nominò direttore artistico del Teatro di Torino, che trovò sede nel ristrutturato Teatro Scribe, Questo palcoscenico, ridotto a ribalta di compagnie dialettali dal conflitto mondiale e rinnovato dal pittore e scenografo Gigi Chessa (Torino 1898 - ivi 1935),

annoverò presto in cartellone le migliori compagnie teatrali di testi contemporanei (Pirandello, Brecht, il teatro futurista di Prampolini, fino al kabuki giapponese), ospitò la scuola di danza della moglie di Gualino, Cesarina Gurgo Salice (con le amiche tra loro sorelle Bella Hutter⁴³⁴ e Raja Markmann) e le scenografie di Felice Casorati. Questa *renaissance* della cultura a Torino (che durò solo fino al 1931 a causa del confino dell'industriale Gualino, invisato al dittatore Mussolini, e dei dissesti finanziari che lo colpirono dopo il crollo della Borsa del '29), portò alla creazione di un'orchestra stabile di ottimo livello diretta da Gui e all'approntamento di modernissime apparecchiature di registrazione e trasmissione radiofonica che permisero la nascita della futura EIAR. Leggendo "Ricordo di Ghedini" redatto dal direttore d'orchestra romano, apprendiamo, dopo l'esecuzione della *Partita* al Teatro di Torino, che:

Ghedini venne a trovarmi dopo il successo, che fu unanime, anche se non clamoroso, e mi espresse la sua preoccupazione per non aver trovato la strada aperta verso un editore [...] e io con piacere scrissi a Ricordi una lettera parlando della "scoperta" torinese. Fu così che gli si vide aprire le porte della nostra massima casa editrice musicale⁴³⁵.

Infatti, il 20 marzo del 1927 – apprendiamo dal *Diario 1926-1927* – Ghedini si incontrò con Clausetti e Valcarengi a Milano per far ascoltare la *Partita* e le *Liriche e Laudi Sacre*, che Ricordi si impegnò ad inserire nel proprio catalogo già in una lettera inviata al compositore del 25 marzo. Vedremo comunque, nel rapporto con gli editori, come Ghedini dovette faticare per ottenere la fiducia di Clausetti e la pubblicazione dei suoi lavori fino al suo esordio come operista, una decina d'anni più tardi.

Il rapporto con Gui fu dunque determinante per la carriera del musicista piemontese e in quell'anno rinsaldato dalla prima esecuzione della *Partita* per orchestra il 12 febbraio 1927 al citato Teatro di Torino⁴³⁶. Nello stesso anno, Alceo Toni diresse a Bologna, nell'ambito del "Festival di Musica Italiana del '900", le *Litanie della Vergine* il 31 marzo

⁴³⁴ Bella Hutter, nata Markman, esule della rivoluzione russa, pittrice e diplomata in pianoforte (Kiev 1899 - Torino 1985) aprì una scuola di danza a Torino nel 1923, totalmente nuova e aperta ai prodromi della futura danza contemporanea, che ha purtroppo chiuso i battenti nel 2019, dopo la morte della nipote Erika Hutter (Torino 1958 - ivi 2014) anch'essa ballerina e coreografa.

⁴³⁵ V. Gui, "Ricordo di Ghedini", in *Conservatorio di Musica «G. Verdi» di Milano, Annuario dell'Anno accademico 1964-65*, Milano, 1965, p. 232-233.

⁴³⁶ S. Parise, *cit.*, p. 46.

dello stesso anno. Ma fu sempre Gui a far conoscere, in un'epoca in cui le trasmissioni radiofoniche si stavano appena diffondendo, la *Partita* al pubblico romano e fiorentino (del Comunale) nel '28 e nel '30⁴³⁷. Gui, oltre ad essere una delle prime "bacchette" a divulgare le composizioni di Ghedini, apprezzò *Il pianto della Madonna* tanto da richiederne la partitura in esame per diversi giorni⁴³⁸, dopo la sua esecuzione al Teatro Regio di Torino nel 1924 diretta da Vincenzo Bellezza (Bitonto 1888 - Roma 1964). Certamente, oltre a promuovere l'opera di Ghedini al di fuori di Torino, il direttore romano, divenendo tra i promotori del futuro Maggio Musicale Fiorentino, si distinse nell'esecuzione e diffusione di musica contemporanea italiana. La riconoscenza del musicista nei confronti del direttore è ben testimoniata da queste parole, in cui Ghedini ha il coraggio, per la prima volta di entusiasmarsi per il successo riscosso:

L'importante è però questo: che a Roma (mi scrive Gui) non si parla che della mia musica nell'ambiente musicale; che i giornali mi trattano da gran musicista «troppo austero» ... «dotto contrappuntista» maestro negli sviluppi, «un profondo conoscitore dell'orchestra» ecc.; che i titoli degli articoli di critica sono questi «Brahms, Ghedini e Strauss all'Eliseo» - «la Partita di Ghedini all'Augusteo» - e le critiche lunghissime anche se non tutte favorevoli. Evidentemente a Roma, dove ancora si giura su Mascagni, il pubblico e la stessa critica furono disorientati *dall'apparente chiarezza* della mia musica, che non contenendo bizzarrie armoniche o altre strampalerie, è invece permeata di un succo molto più interiore e intenso di quanto può parere a chi l'osservi e l'ascolti superficialmente⁴³⁹.

Da una lettera del compositore all'editore Ricordi del 28 ottobre 1931⁴⁴⁰, veniamo a sapere che Gui diresse a Firenze anche la trascrizione dei *Quattro pezzi da Frescobaldi* – tratti dal *Secondo Libro di Toccate, Canzoni* ... e dai *Fiori musicali* – allora inedita, mentre, in un'altra missiva indirizzata a Giorgio Negri⁴⁴¹, Ghedini ci informa che, sempre Gui, avrebbe diretto la *Sinfonia per orchestra* al Teatro Adriano di Roma il 12 febbraio

⁴³⁷ Idem, *cit.*, p. 47 e p. 92.

⁴³⁸ G. F. Ghedini, "Diario di un anno [1926-27]", in *Musica e musicisti a Torino 1911-1946*, a cura di E. Restagno, Moncalieri, Pozzo-Gros-Monti, 1998, 19 settembre 1926.

⁴³⁹ Lettera di Ghedini a Giorgio Negri, Torino 20 gennaio 1928, in S. Parise, *cit.*, p. 89. Negri (Torino 1898 - Trieste 1974) fu ingegnere e professore all'Università di Trieste di Costruzione Ponti e Gru, e, come violoncellista, suonò a casa Veneziani con Italo Svevo e nell'orchestra diretta da Toscanini a Torino. Promosse il Trio di Trieste e, per un quarto di secolo, fu Presidente della Società dei Concerti della città.

⁴⁴⁰ Torino, 23 ottobre 1931, in S. Parise, *cit.*, p. 100.

⁴⁴¹ Torino, 21 settembre 1938, in S. Parise, *cit.*, p. 134.

1939. Dall'entrata in guerra dell'Italia si diraderanno le esecuzioni di Ghedini e le direzioni da parte del direttore romano. Infatti l'ultima di cui abbiamo notizia è quella relativa al *Pezzo Concertante* del 7 febbraio 1943 al Teatro Comunale di Firenze⁴⁴².

* * *

Mario Rossi, anch'egli direttore d'orchestra romano (Roma, 1902 - ivi 1992), come direttore del Maggio Musicale Fiorentino dal 1937 al 1946 e direttore stabile dell'Orchestra della RAI di Torino dal 1946 al 1969 fu un esecutore anche di maggior diffusione, per quanto riguarda le composizioni di Ghedini, di Gui stesso. Nel 1939 fu direttore della ripresa alla Scala di *Maria d'Alessandria*, in parte contestata, ma non certo per il suo operato, richiesto dal primo sovrintendente Jenner Mataloni (Esanatoglia MC 1898 - Milano 1968) e dal direttore musicale stabile Victor de Sabata. Nell'immediato dopoguerra, il 26 novembre 1946, diresse l'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino nella prima italiana del *Concerto per due pianoforti, percussioni e orchestra* di Béla Bartók. Il 22 settembre dell'anno successivo fu alla guida dell'Orchestra del Teatro La Fenice per la pagina ghediniana del *Concerto per pianoforte e orchestra*, nell'ambito del X Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia⁴⁴³. Dedicato da Ghedini ad Arturo Benedetti-Michelangeli (Brescia 1920 - Lugano CH 1995), questo concerto fu in realtà eseguito dal pianista Pietro Scarpini (Roma 1911 - Firenze 1997). Segue l'entusiastica recensione del compositore in una lettera al fidatissimo Carlo Pinelli, datata 1° ottobre 1947, da Pino Torinese:

L'esecuzione del mio *Concerto per pf. e orch.* (Scarpini e Rossi) è stata magnifica e l'esito altrettanto, superiore alle mie più ottimistiche previsioni. Cinque lunghe ovazioni, senza contrasto alcuno. Il 23 novembre lo potrai sentire sulla rete Italiana trasmesso dalla Tornhalle (!) di Zurigo⁴⁴⁴.

Trascorre poco più di un anno (6 marzo 1949) e da una lettera a Giorgio Negri⁴⁴⁵, Ghedini ci informa della prima esecuzione del *Concerto Funebre per Duccio Galimberti* con la direzione di Rossi, al Teatro Argentina di Roma (Petre Munteanu tenore e Sesto

⁴⁴² Notizia contenuta nella lettera a Tullio Pinelli dell'11 febbraio 1943 da Borgosesia (ove Ghedini era sfollato) in S. Parise, *cit.*, p. 184.

⁴⁴³ Cfr. Idem, *cit.*, p. 274 n.

⁴⁴⁴ Idem, *cit.*, p. 276.

⁴⁴⁵ Idem, *cit.*, p. 282.

Bruscantini baritono). Al 25 maggio 1951, risale invece il debutto, presso il Conservatorio «G. Verdi» di Torino, della *Sinfonia* con l'Orchestra Sinfonica della RAI. Un paio di mesi prima (11 marzo), Mario Rossi aveva fatto conoscere al pubblico tedesco le *Canzoni per orchestra*, con la Sinfonieorchester di Baden-Baden e in autunno, mise a punto un'altra prima ghediniana: il 24 settembre, in occasione del XIV Festival di Musica Contemporanea di Venezia, al teatro La Fenice, fu la volta del *Concerto detto «L'Olmeneta»*, per due violoncelli concertanti e orchestra, con solisti Massimo Amfiteatrov (Parigi 1907 - Levanto SP 1990) e Benedetto Mazzacurati (Napoli 1898 - Sanremo IM 1984). Del 27 settembre 1958 è la prima esecuzione (solista Severino Gazzelloni, Roccasecca FR 1919 - Cassino FR 1992) della *Sonata da concerto per flauto, percussioni e archi*, ad opera dall'Orchestra Sinfonica della RAI nell'ambito del XXI Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia. Mario Rossi fu anche ospite del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, dove Ghedini era stato direttore, per dirigere la prima esecuzione della *Musica Concertante* per violoncello e archi, il 3 maggio 1963, con Egidio Roveda solista. L'8 dicembre dello stesso anno, Rossi alla guida dell'Orchestra Sinfonica e Coro di S. Cecilia eseguì a Roma il *Credo di Perugia*, di cui Ghedini ci riporta l'esito assai favorevole, in una lettera spedita da Milano il 17 dicembre a Giorgio Cambissa⁴⁴⁶: «il successo è stato grandissimo, come non si riscontra mai presso il pubblico romano»⁴⁴⁷.

Come si può aver notato, Ghedini fu spesso inserito nel repertorio del direttore romano e, in molti casi, come in quello delle *Canzoni per orchestra* (andate in onda il 6 febbraio 1948 con l'orchestra della RAI di Torino), Rossi fu primo esecutore del musicista di Cuneo. Dunque, non vi fu un rapporto diretto tra i due, anche se, sicuramente, l'avvicinamento sarà avvenuto al Maggio Musicale, a Torino e a Venezia, e diede luogo ad una stima reciproca e ad una relazione artistica assai duratura. Per onore di cronaca, Mario Rossi fu anche il primo direttore a incidere una pagina sinfonico-corale ghediniana: il citato *Concerto Funebre per Duccio Galimberti* per l'etichetta DNG (GLP 83000) con

⁴⁴⁶ Giorgio Cambissa, (Bodio CH 1921 - Muravera CA 1998) fu allievo di Ghedini per la composizione e di Karajan per la direzione d'orchestra a Salisburgo. Compositore, diresse il Conservatorio di Bolzano, il Concorso pianistico internazionale "F. Busoni" e, dal 1980, il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma.

⁴⁴⁷ S. Parise, *cit.*, p. 348.

Giuseppe Poletti tenore, Walter Azzarelli baritono e il Complesso Strumentale da Camera del Circolo “A. Toscanini” di Torino.

* * *

Il terzo direttore d’orchestra su cui la musica di Ghedini lascia un segno rilevante è Fernando Previtali (Adria RO 1907 - Roma 1985). Dopo gli studi al Liceo Musicale di Torino (in composizione con Alfano, dove insegnava anche Ghedini) fu violoncellista e assistente di Vittorio Gui nell’Orchestra stabile di Firenze già dal 1928. Nel già citato *Diario 1926-27*, il compositore di Cuneo così si esprime nei confronti del giovanissimo direttore (allora impegnato anche sul fronte della composizione):

È un giovane di 18 anni: è il più bravo allievo di Composizione del Liceo ed è dotato di molta sensibilità musicale. Ci vogliamo molto bene ed egli mi è discepolo affezionato. [...] Vi è già nel suo animo lo stesso modo di vedere le cose dell’arte che ci accomuna⁴⁴⁸.

Dal 1936 fu direttore stabile dell’Orchestra della Radio di Roma e dal 1959 dell’orchestra dell’Accademia S. Cecilia e terminò la sua carriera come direttore musicale del Regio di Parma e direttore stabile del S. Carlo di Napoli negli anni ‘70. Già nel 1930, il giovane direttore veneto diresse a Milano il *Concerto Grosso* e nel 1932 il *Pezzo concertante* per due violini e viola con l’Orchestra Stabile Fiorentina. Maggiormente incisivo fu il suo apporto per il debutto del *Re Hassan* nel 1939, a La Fenice di Venezia. In tempo di guerra, al Teatro Adriano di Roma nel 1941, è interprete della prima di *Architettura*, pagina sinfonica che impose il nome di Ghedini come *modernista*. Nello stesso anno, il 15 settembre, presso la Sala del Mappamondo del Palazzo Comunale di Siena, con l’orchestra dell’Accademia Chigiana, eseguì le trascrizioni di Ghedini dall’*Aria della Battaglia* di Andrea Gabrieli e dalle *Sacrae Symphoniae* di Giovanni Gabrieli. Per indicare quanto i nomi dei due musicisti fossero legati, fu anche il direttore (incolpevole) della poco felice prima de *Le Baccanti*, nel 1949 alla Scala, rimanendo l’unico direttore di due prime operistiche ghediniane. Fu sempre la bacchetta di Previtali ad occuparsi della ripresa del *Re Hassan* nel massimo teatro milanese, il 3 ottobre 1942, nell’ambito di un breve ciclo di opere contemporanee che precedettero la stagione, promosso dalla

⁴⁴⁸ G. F. Ghedini, “Diario di un anno”, in *Musica e musicisti a Torino 1911-1946, cit.*, 29 agosto 1926.

Direzione Generale per il Teatro e lo Spettacolo⁴⁴⁹. Nel dopoguerra, il direttore veneto si occupò della prima torinese del *Concerto dell'Albatro* il 18 gennaio 1946, con l'Orchestra della RAI, presso la sala del Conservatorio. Il 10 gennaio 1947, con la stessa orchestra, Previtali fece debuttare la *Musica notturna*, in occasione delle manifestazioni organizzate dalla ditta di liquori «Freund, Ballor & C.». Il 19 dicembre 1948, il direttore diresse l'esecuzione, in onda per la prima volta da Roma, delle *Canzoni* per orchestra e il 29 marzo 1952, sempre a Roma, fu artefice del debutto de *Il Concerto «Il Rosero»*. Risale ai primi di ottobre del 1960 l'esecuzione alla Scala, diretta da Previtali, della *Messa del Venerdì Santo* (ultimata già nel 1929).

* * *

Nino Sanzogno (Venezia 1911 - Milano 1983) indubbiamente fu interprete di un minor numero di esecuzioni di Ghedini dei tre direttori già citati, ma è documentato un contatto epistolare diretto con il maestro. Il 6 settembre 1938, il musicista veneziano tenne il battesimo della *Lectio Libri Sapientiae* e del *Capitolo XII dell'Apocalisse*, al VI Festival di Musica Contemporanea della città lagunare, essendo stato nominato già dall'anno precedente direttore stabile del Teatro La Fenice a soli ventisei anni. Il carteggio tra i due artisti è proprio relativo alle indicazioni di esecuzione della seconda delle due cantate spirituali, quando Ghedini, dalla residenza di Bellaria, il 17 agosto, spedisce la partitura del *Capitolo XII* e questa lettera a Sanzogno:

[...] La composizione dura undici minuti. La tromba deve suonare forte e fortissimo, quando così sta scritto, perché ho calcolato bene i pesi delle sonorità. Se no addio Apocalisse! Ma poi tu vedrai e saprai perfettamente leggere il mio pensiero⁴⁵⁰ [...].

Il direttore d'orchestra si impegnò quindi della ripresa (almeno in onda) de *Le Baccanti*, alla guida dell'orchestra della RAI di Torino il 18 novembre 1955, con l'intervento di prestigiosi solisti come il baritono Afro Poli nella parte di Dioniso, il soprano magiaro Magda László (Transilvania 1912 - Nepi VT 2002) come Agave e il basso greco Nicola Zaccaria (Pireo 1923 - Atene 2007) in quella di Cadmo.

⁴⁴⁹ Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 21-22.

⁴⁵⁰ S. Parise, *cit.*, p. 128.

* * *

Il bergamasco Gianandrea Gavazzeni, non si occupò di Ghedini solo come critico: oltre a promuovere il debutto di *Maria d'Alessandria* nella sua città (in quanto fondatore del Teatro delle Novità), si assunse l'incarico di dirigere il 14 marzo 1945 la *Lectio Libri Sapientiae*⁴⁵¹ e tre *Liriche dal Canzoniere del Boiardo* con i solisti Cloe Elmo e Nino Rossi, e allestire, il 7 maggio dello stesso anno, la ripresa de la *Pulce d'oro* con l'Orchestra della Scala e la regia di Giuseppe Marchioro al Teatro Lirico di Milano, per la manifesta indisponibilità del maggior teatro milanese a causa degli eventi bellici. Nella seguente lettera da Borgosesia ad Attila Poggi del 27 maggio 1945, l'autore ci riporta che: «*La Pulce* è andata in porto felicemente ma l'esecuzione (non per colpa di Gavazzeni ma d'un complesso di cose) non fu come l'avrei desiderata⁴⁵²».

In una lettera di poco successiva indirizzata a Carlo Pinelli, il compositore di Cuneo fornisce il motivo sulle cause di questa ripresa non del tutto riuscita:

Preparazione affrettata e disagiata. Esecuzione vocale discreta. Gioco scenico non paragonabile a quello di Genova. Critica incerta, in genere più sfavorevole che favorevole. Impressioni dell'ambiente musicale ottime e, in genere, stupore di tutti per il tono dei giornali. Orchestra: l'ombra di quella che fu l'orchestra della Scala⁴⁵³.

A Gavazzeni, insieme ad Abbiati e Missiroli, Ghedini, doveva l'esordio a Bergamo di *Maria d'Alessandria* e, come abbiamo visto nel capitolo precedente, già prima della guerra, il direttore bergamasco aveva steso una critica positiva su quell'esordio teatrale. Forse per questo, a Gavazzeni Ghedini dedicò il suo brano sinfonico più celebre e ancora recentemente rieseguito (ottobre 2019 Teatro Comunale di Bologna): il *Concerto dell'Albatro*, che, tuttavia, il direttore non eseguì mai. Il 18 marzo 1946 Gavazzeni diresse con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino la *Partita* per orchestra, mentre il 13 marzo 1949 un intero concerto dedicato a musiche di Ghedini o sue trascrizioni al Teatro Stabile di Firenze (*Quattro pezzi* da Frescobaldi, il *Ricercare a 6* da *Das Musikalische Opfer* di Bach, il *Concerto Funebre per Duccio Galimberti* e l'ormai nota *Partita* per orchestra).⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Definita "stupenda" dal direttore secondo quanto riportato nella lettera di Ghedini da Borgosesia ad Attila Poggi dell'11 dicembre 1944 e contenuta in Parise, *cit.*, p. 239.

⁴⁵² S. Parise, *cit.*, p. 251.

⁴⁵³ Idem, *cit.*, p. 253.

⁴⁵⁴ Idem, *cit.*, p. 282 e 283 n. 6.

* * *

Victor de Sabata, direttore stabile per quasi trent'anni dell'Orchestra della Scala, eseguì il 4 febbraio 1934 all'Augusteo di Roma il *Pezzo Concertante*, ma soprattutto fece in modo di diffondere le composizioni orchestrali di Ghedini all'estero, prima e dopo il conflitto mondiale, in particolare *Marinaresca e Bacchanale*, brano sinfonico che sarà portato in tournée a Londra nell'autunno del 1946 e a Pittsburgh, Pennsylvania, nel dicembre 1948 dal direttore triestino. Nel 1950, Ghedini e de Sabata fecero parte, insieme a Stravinskij, Honegger, Guido Cantelli (Novara 1920 - Orly 1956), Arrigo Pedrollo (Montebello V. VI 1878 - Vicenza 1964) e Luigi Ronga (Torino 1901 - Roma 1983), del Comitato Nazionale per le celebrazioni per il 50° anniversario della morte di Giuseppe Verdi. Il comitato, per l'anno successivo, indisse un Concorso Internazionale per un'opera lirica (premio del valore, allora ingente, di circa quattro milioni di lire) vinto dal compositore argentino Juan José Castro (Avellaneda 1895 - Buenos Aires 1968) con l'opera *Proserpina e lo straniero*, che fu eseguita al Teatro alla Scala il 17 marzo 1952 con la regia di Giorgio Strehler (Trieste 1921 - Lugano 1997), la partecipazione di un cast d'eccezione e la traduzione del libretto dal castigliano di Omar del Carlo (1918 - New York 1975) ad opera di Eugenio Montale. Con la New York Philharmonic Orchestra, de Sabata incise per l'etichetta Nuova Era *Marinaresca e Bacchanale*.

* * *

Anche per il celebre direttore romeno Sergiu Celibidache, i contatti con la produzione di Ghedini non furono frequenti, ma di sicura rilevanza: segnaliamo l'incisione della trascrizione dell'*Aria della battaglia* da Andrea Gabrieli, con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino per la casa discografica Fonit Cetra. In questa lettera a Carlo Pinelli del 14 giugno 1953, invece, ecco quanto dice il compositore a proposito dell'esecuzione di *Architettura* da parte del maestro romeno relativa ad un concerto svolto poco giorni prima nella Stagione Sinfonica di Primavera della RAI di Torino: «Architettura. Esecuzione superba. Celibidache è un direttore splendido. Mai avevo sentito il mio pezzo eseguito in quella maniera⁴⁵⁵».

⁴⁵⁵ Idem, *cit.*, p. 311.

Il 27 settembre 1962 Celibidache riprese il *Credo di Perugia* al Teatro alla Scala di Milano, dopo la prima esecuzione a settembre alla Sagra Musicale Umbra, e lo replicò il 6 ottobre 1963 a Firenze. Allo stesso anno, appartiene la lettera spedita da Ghedini al direttore romeno (Milano 19 ottobre⁴⁵⁶), in cui si congratula per la resa del coro nell'esecuzione del *Credo*, ma soprattutto, chiede un appuntamento con il musicista per discorrere a proposito dell'*Ouverture pour un concert*, (richiesta dal direttore al compositore e dedicata alla Fondazione Internazionale Balzan), e dell'incisione di altri due brani già diretti dal maestro romeno: la citata *Aria della Battaglia* e il *Concerto per Orchestra*. Ghedini è molto più formale in questa lettera che in altre indirizzate ai suoi abituali interlocutori epistolari, (i suoi ex allievi Carlo Pinelli, Giacomo Mottura e Giorgio Cambissa o l'amico Giorgio Negri), e per, essere persuasivo con il direttore, non esita ad affermare di aver contattato l'ingegnere Guido Valcarengi, allora presidente della Ricordi e l'avv. Ulisse Mazzolini vicepresidente del Consiglio Direttivo della Fondazione Balzan⁴⁵⁷, promotori e finanziatori dell'intero progetto.

* * *

Bruno Giuranna (Milano 1933), violista di fama internazionale, fu dedicatario a soli vent'anni della *Musica da Concerto per viola* di Ghedini, da lui eseguito in prima assoluta il 5 dicembre 1953 con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma diretta da Herbert von Karajan (Salisburgo 1908 - Anif A 1989). Il giovanissimo violista era stato visto crescere dal compositore grazie alla solida amicizia con l'allieva Barbara, madre di Bruno e proprio durante il decennio di direzione del Conservatorio "G. Verdi" di Milano da parte di Ghedini, Giuranna ottenne la cattedra di viola.

Il brano suddetto fu replicato dallo stesso violista con la medesima orchestra diretta da Carlo Franci (Buenos Aires 1927 - Città della Pieve PG 2019) il 18 febbraio 1961. Un'altra pagina del compositore in cui il violista si distinse furono i *Contrappunti per trio d'archi e orchestra*, eseguiti il 26 settembre 1963 alla Scala, insieme agli altri due

⁴⁵⁶ Idem, *cit.*, p. 347.

⁴⁵⁷ Fondata a Lugano, in onore del giornalista Eugenio Balzan (Badia Polesine RO 1874 - Lugano 1953) assegna ogni anno premi nelle categorie Lettere, Scienze Morali, Arti, Scienze Matematiche, Fisiche, Naturali, Medicina e possiede due sedi, a Milano e a Zurigo. Nel 1962 e nel 1991, per la categoria Musica, venne assegnato il premio a Hindemith e a Ligeti.

componenti del Trio Italiano d'Archi: il violinista Franco Gulli (Trieste 1926 - Bloomington Indiana 2001) e il violoncellista Giacinto Caramia (Napoli 1923 - ivi 2015). Recentemente (2016), Giuranna è stato intervistato su Ghedini, proprio a riguardo di questi brani dal docente di viola Giacomo Indemini, in occasione degli Atti del Convegno dedicati al compositore a cura di Giulia Giachin e tenutisi presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino nel 2016. Il rapporto esclusivo maturato con alcuni solisti da parte di Ghedini ha un valore soprattutto affettivo e umano, come abbiamo spiegato, anche se, nella musica contemporanea in generale, diverrà un rapporto indissolubile quello tra interprete (o ensemble specializzato) e compositore del secondo Novecento, anche per la garanzia di non fraintendimento e la certezza di ottenere il massimo risultato in una performance di pagine che, spesso, non presentano fraseggi o mezzi tecnici canonici, ma richiedono interpreti altamente specializzati in quel genere, talvolta, in quel compositore.

* * *

Il Trio di Trieste, composto da Renato Zanettovich violino (Trieste 1921), Libero Lana violoncello (Trieste 1921 - ivi 1989) e Dario De Rosa (Trieste 1919 - Firenze 2013) pianoforte, fu dedicatario dei *Sette Ricercari* per trio con pianoforte. La conoscenza del complesso da camera da parte del maestro piemontese avvenne attraverso Giorgio Negri (Torino 1894 - Trieste 1974). Ingegnere docente di Costruzioni Ponti e Gru presso l'Università di Trieste e Direttore incaricato di Scienza delle Costruzioni, avendo precedentemente studiato violoncello al Liceo Musicale di Torino, quasi coevo di Ghedini, Negri divenne membro del Consiglio di Amministrazione del Teatro "G. Verdi" di Trieste e poi Presidente della Società dei Concerti e rappresentò il cardine della duratura amicizia tra il compositore piemontese e il trio da camera. La figlia di quest'ultimo Bianca (Trieste 1924 - ivi 2018), che si era diplomata in pianoforte presso il "Verdi" di Torino, divenne moglie del violinista del Trio, Zanettovich, unico membro ancora vivente quasi centenario. Questo il giudizio di De Rosa sui *Sette Ricercari*:

Costituiscono un punto fermo nel complesso dell'opera del Maestro: per il loro contenuto di poesia, per la formidabile tecnica con la quale sono condotti (quel fiamminghismo di cui parla volentieri Ghedini con sottile intenzione polemica), infine perché rappresentano un atto di fede in un momento

in cui una grande parte dell'umanità, travolta dalle vicende della guerra, dimostrava di aver smarrito la coscienza dei fondamentali valori dello spirito⁴⁵⁸

La prima esecuzione di questa pagina da parte del Trio dovette attendere tuttavia la fine del conflitto (4 novembre 1945), in un concerto organizzato a Torino dalla Pro Cultura Femminile, anche se fu terminata da Ghedini a Borgosesia già durante lo sfollamento nell'ottobre del 1943⁴⁵⁹. Il tema dell'ultimo ricercare è basato sui nomi e cognomi dei componenti, secondo la notazione alfabetica (D. De Rosa, D, A, D, E, A = re, la, re, mi, la; R. Zanettovich E, A, E, C, H, = mi, la, mi, do, si; L. Lana, B, E, A = sib, mi, la). Espressamente per Lana e Zanettovich, Ghedini compose invece i *Canoni* per violino e violoncello, eseguiti per la prima volta il 12 novembre 1946 sempre nella stagione della Pro Cultura Femminile. Anche il *concerto dell'Albatro* fu richiesto da De Rosa e pensato espressamente per i tre solisti, che lo eseguirono 37 volte durante la loro lunga carriera, anche se la prima fu affidata a Previtali, l'orchestra della RAI di Roma e al trio Emanuele, Amfiteatrof, Puliti. Il trio triestino poté eseguire il concerto solo nel 1951 a Basilea, con Paul Sacher direttore, dopo quasi due anni di interruzione nelle esibizioni pubbliche causata dalla malattia di Dario De Rosa.

Un'interessante testimonianza di Ghedini è stata offerta dal violinista Zanettovich, unico vivente dei tre musicisti, nel volume di Giuliana Stecchina dedicato al Trio di Trieste. Il virtuoso ci descrive l'incertezza del compositore prima della replica a Milano dei *Sette Ricercari* e anche alcuni tratti del tutto noti, come l'incompatibilità di un critico musicale per Ghedini:

Da subito anche noi lo valutammo un lavoro "ostico" e, insieme, ricco di invenzioni particolarmente geniali anche se inizialmente abbiamo faticato con certe durezza armoniche. [...] Era un compositore che aveva il senso dell'esecuzione e della responsabilità degli esecutori; per questo motivo caldeggiava convinto alcuni nomi mentre ne cassava altri. [...] Ma nemmeno coi critici erano sempre rose e fiori: sui Ricercari Guido Pannain così si esprime: «è una esercitazione arida ed intellettualistica che a lungo andare viene ad uggia. Vien fatto il sospetto che per il Ghedini il ricercare sia una forma musicale nella quale il musicista è condannato al supplizio dantesco della

⁴⁵⁸ Citato in S. Parise, *cit.*, p. 210 n. 5.

⁴⁵⁹ Lettera a Giorgio Negri del 30 ottobre 1943.

continua ricerca di qualcosa che non debba mai trovare». Ma c'è da dire che nel mondo musicale era nota l'incompatibilità fra lo studioso ed il compositore⁴⁶⁰.

Per completezza, tra i grandi esecutori, vogliamo ricordare anche il notissimo Severino Gazzelloni primo interprete della *Sonata da concerto* per flauto, percussioni e archi, il 27 settembre 1958 al XXI Festival di Musica Contemporanea di Venezia, con gli archi e le percussioni de La Fenice diretti da Mario Rossi, e, come esecutore mancato del *Concerto* per pianoforte e orchestra a lui dedicato, il celebre Arturo Benedetti Michelangeli, sostituito da Pietro Scarpini al X Festival di Musica Contemporanea della città lagunare. Il pianista bresciano, non nuovo a rinunce in pubblici concerti per il suo perfezionismo, lo troviamo citato un paio di volte nel carteggio di Ghedini con Mario Corti⁴⁶¹ (Guastalla 1882 - Roma 1957), allora direttore artistico dei concerti dell'Accademia di S. Cecilia, dopo aver sovrinteso il teatro La Fenice per un decennio fino all'anno precedente. Da queste lettere, apprendiamo che il direttore artistico del Festival di musica contemporanea di Venezia comunicò (18 luglio 1947) al compositore piemontese di mettersi in contatto con il pianista bresciano, richiedendo quale solista eventualmente gli fosse gradito come sostituto. Neppure due settimane dopo, Michelangeli confermò il suo impegno firmando il contratto, ma a una decina di giorni dalla prima, con un telegramma, disdisse la sua partecipazione, adducendo l'impossibilità di prendere parte ad una prova a Torino e ritenendo le due rimanenti a Venezia insufficienti.

III.2.2 I rapporti di Ghedini con gli altri compositori

Tranne il fugace rapporto con Lodovico Rocca, prima collega del Liceo "G. Verdi" di Torino ai tempi del direttore Alfano, poi detestato rivale quando ottenne il posto di quest'ultimo da direttore mentre Ghedini era "esule" a Parma⁴⁶², l'unico rapporto con un compositore – confermato dalle lettere precedenti il debutto del *Re Hassan* – rimane quello con il romano Goffredo Petrassi, escludendo le influenze trasmesse agli allievi

⁴⁶⁰ G. Stecchina, *Refoli di Trio*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2014, p. 98-100.

⁴⁶¹ Lettere da Venezia e da Pino Torinese del 18 e 20 luglio e da Brescia del 22 agosto in S. Parise, *cit.*, p. 273-275.

⁴⁶² Ghedini si rivolse a Rocca solo nel 1950 per sostenere la candidatura ad un ruolo di docente di Teoria e Solfeggio al Conservatorio "G. Verdi" di Torino a favore dell'allievo Attila Poggi, già raccomandato al direttore del Conservatorio "A. Boito" di Parma Luigi Ferrari Trecate (Alessandria 1884 - Roma 1964) durante la guerra. Cfr. lettera da Torino del 22 novembre 1950 e da Borgosesia del 17 maggio 1943, rispettivamente a pag. 290 e 194 di S. Parise, *cit.*

divenuti compositori, di cui ci occuperemo nel paragrafo successivo. Oltre al carteggio dedicato al debutto veneziano della seconda prova teatrale di Ghedini, molte sono le testimonianze che ci ha lasciato Petrassi del musicista piemontese, dal “Ricordo di Ghedini”, contenuto in *Conservatorio «G. Verdi» di Milano Annuario dell'anno accademico 1964-65* e pubblicato nell'anno della sua scomparsa, all'intervista rilasciata a Stefano Parise⁴⁶³, un decennio prima della sua morte. Spesso Ghedini polemizzò con compositori italiani meno noti e fu critico anche con musicisti stranieri e illustri (si possono citare Berg, come Menotti, Prokof'ev o perfino Stravinskij), mentre ebbe una stima duratura del compositore romano come uomo e come musicista. Ecco quanto dice Petrassi del *Concerto dell'albatro*, eseguito da Ghedini al pianoforte in un'audizione privata presso lo studio romano del compositore nel 1945:

Quel pomeriggio del 16 settembre ci troviamo in parecchi nel mio studio per far sentire i nostri e ascoltare gli altrui recenti lavori. Ghedini al pianoforte, ascoltiamo *De Incarnatione del Verbo Divino, Concerto dell'Albatro*: credo fosse questa la prima audizione “privata” di quest'opera. Stupore di tutti alla rivelazione di aver ascoltato qualcosa di eccezionale e irripetibile. Rimasi commosso⁴⁶⁴.

Se è vero che le lettere tra i due musicisti sono concentrate quasi tutte nel 1938, va sottolineato anche che raggiungono un numero cospicuo: ventisei. Qui di seguito, alcuni brani dell'intervista del 1993, rilasciata da Petrassi a Stefano Parise e contenuta nella sua tesi di laurea⁴⁶⁵:

[Nel *Concerto dell'albatro*], per la prima volta vi colsi una vena di poesia, una vena poetica di leggerezza, di ariosità [...] di cui rimanemmo tutti stupefatti.

È impossibile in una frase riassumere il profilo umano di Ghedini; ciò malgrado mi sentirei di insistere sulla sua passionalità, perché la sua immagine musicale era quella di un musicista freddo, cerebrale e distaccato. [...] C'era un fuoco che ardeva in lui, ma che non appariva, di cui bisognava indovinare l'esistenza, anche se poi qualche volta esplodeva.

Ghedini era molto polemico, di una reattività polemica e pungente. La sua vocazione era quella di dire male, di negare assolutamente qualunque valore, anche se ciò spesso sortiva un effetto contrario a quello che egli si proponeva. [...] Poiché era un abilissimo costruttore e un sapiente contrappuntista

⁴⁶³ S. Parise, *cit.*, p. 355 -359.

⁴⁶⁴ Idem, *cit.*, p. 69.

⁴⁶⁵ S. Parise, *Profilo di G. F. Ghedini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a. a. 1992-1993, p. 554-561.

Ghedini vedeva nella serie [dodecafonica] materia per i suoi denti, sino al limite invalicabile in cui questo materiale, dopo essere stato manipolato in mille modi, perdeva la propria valenza espressiva, per divenire mera speculazione: a quel punto Ghedini si è fermato⁴⁶⁶.

Queste parole pronunciate da Petrassi a circa 90 anni, a distanza di quasi trenta dalla morte di Ghedini, sono prive di retorica e ci restituiscono un musicista umano, con i suoi limiti, e ci consentono di comprendere meglio il suo operare. Altro punto importante di questa intervista è che «prima di *Architettura* – parole del compositore romano – non riconobbi uno stile ghediniano». Con questa composizione, secondo Petrassi, Ghedini «mi pare abbandoni i postumi della generazione dell'Ottanta, per partecipare totalmente alla musica che si faceva in quel periodo. *Architettura* si inseriva nella corrente attuale, ossia noi giovani musicisti abbiamo riconosciuto Ghedini come nostro, dalla nostra parte, qualcuno che parlava la nostra lingua e che quindi era partecipe di quello che volevamo dire»⁴⁶⁷.

Due i compositori stranieri apprezzati da Ghedini: furono gli svizzeri Ernest Bloch (Ginevra 1880 - Portland, Oregon 1974) e Frank Martin. Il primo fu avvicinato dal musicista piemontese durante una villeggiatura nei pressi di Pragelato in val Chisone (TO), dove anche Bloch aveva una casa, nella seconda metà degli anni Trenta. In una lettera a Petrassi da Torino, datata 15 aprile 1938, Ghedini riguardo al compositore romano afferma:

[...] Sei uno di quelli che hanno l'anima piena di musica e di belle e sante cose da dire a questo povero mondo. Trovarne uno nella vita è per me una santa gioia. Avevo trovato Bloch e adesso ho trovato te... e ne sono intimamente felice!⁴⁶⁸

Riguardo a Martin, ricordiamo l'intervista di Bonisconti a Ghedini⁴⁶⁹ che testimonia la vicinanza estetica dei due compositori, nell'uso libero della serie dodecafonica. Anche Martin, secondo le parole di Armando Gentilucci,

fu dotato di una rilevante personalità artistica, ma isolato dalle grandi correnti del rinnovamento musicale. Egli fece proprie le lezioni di Debussy e Ravel, assumendo a mano a mano atteggiamenti

⁴⁶⁶ Idem, *G. F. Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, p. 356-357.

⁴⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁶⁸ Idem, *cit.*, p. 114.

⁴⁶⁹ A. M. Bonisconti, "G. F. Ghedini: fatti e programmi", in *Fiera Letteraria*, IV/3 (1949), p. 5.

stilistici propri della contemporaneità (Stravinskij, Bartók, Hindemith, Schönberg) in una sensibilità fondamentalmente tonale⁴⁷⁰

Ghedini ebbe conoscenza delle musiche del compositore svizzero attraverso la radio e al X Festival di Musica Contemporanea di Venezia del 1947, dove poté ascoltare la *Piccola Sinfonia concertante*, tra le poche esecuzioni di compositori stranieri ad avere successo di critica⁴⁷¹, mentre avveniva il debutto del suo *Concerto* per pianoforte. Nell'intervista citata, Bonisconti sembra accostare il musicista svizzero a Ghedini per giustificare la sua personale scelta estetica, spesso tacciata di eclettismo.

III.2.3 Le istituzioni musicali

Tra le istituzioni che permisero di avvicinare Ghedini a grandi compositori e musicisti, vi furono i tre Conservatori in cui prestò servizio: il Liceo Musicale quindi Conservatorio "G. Verdi" di Torino (dal 1920 al 1938), il Conservatorio "A. Boito" di Parma e infine il Conservatorio "G. Verdi" di Milano (docente dal 1941 e direttore dal 1951 al 1962).

Nel primo conobbe il direttore Franco Alfano, compositore di origine partenopea che già nel 1904 aveva ottenuto il successo con l'opera verista *Risurrezione*, il cui libretto era ridotto da Tolstoj. Inoltre, su indicazione di Toscanini e di Antonio, figlio di Giacomo Puccini, fu invitato dall'editore Ricordi a completare *Turandot*, anche per il successo ottenuto da *La leggenda di Sakuntala* (di ambientazione orientale) solo tre anni prima, nel 1921. Abbiamo già detto degli screzi che diedero origine all'allontanamento di Ghedini da Torino e che gli impedirono anche negli anni successivi di ottenere la direzione dell'Istituto. Tra i colleghi più noti durante l'attività didattica svolta nel capoluogo piemontese, va ricordato Luigi Perrachio (Torino 1883 - ivi 1966), allora docente di pianoforte e dal 1940 di Composizione, interprete di autori contemporanei poco noti come Bloch e direttore della singolare formazione cameristica del Doppio Quintetto di Torino (su modello dell'omonimo gruppo parigino), che si occupò di far conoscere (dal 1920 al 1925) un repertorio innovativo composto da trascrizioni di musiche antiche e composizioni coeve appositamente scritte, come quella di Ghedini.

⁴⁷⁰ A. Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1990⁸, p.277.

⁴⁷¹ S. Parise, *cit.*, p. 276 n. 3.

A Parma, Ghedini conobbe il direttore, il piemontese Luigi Ferrari-Trecate (Alessandria 1884 - Roma 1964) organista e compositore, che lasciò un segno nella didattica italiana del suo strumento e nella produzione teatrale di sapore fiabesco.

Sembra inutile sottolineare che fu il Conservatorio di Milano, l'istituzione più prestigiosa, a far entrare in contatto il compositore con il maggior numero di colleghi e musicisti (a cui vanno aggiunti gli allievi che divennero docenti ai tempi della direzione di Ghedini). Il violinista Michelangelo Abbado, padre di Marcello e Claudio, dal 1925 fu docente titolare di violino e viola dal 1925 al 1970, quasi conterraneo del compositore (Alba CN 1900 - Gardone Riviera BS 1979), fece parte di un trio composto dal pianista Vidusso⁴⁷² e dal violoncellista Crepax (poi sostituito da Mazzacurati), che si esibì dal 1938 al 1945, e fondò, sempre a Milano l'Orchestra d'Archi, attiva dal 1942 al 1965, volta a far conoscere la musica italiana, antica e contemporanea. Tra gli allievi di Ghedini non citati ma celebri, va sicuramente annoverato il figlio di Abbado, Marcello (Milano 1926 - Stresa VB 2020), pianista e compositore, fondatore con Vladimir Delman (Pietrogrado 1923 - Bologna 1994) dell'Orchestra Sinfonica "G. Verdi" di Milano di cui è stato direttore artistico, ha diretto i Conservatori di Piacenza, Pesaro e Milano (dal 1972 al 1996). Come Vidusso, altri importanti musicisti entrarono a far parte del corpo docenti del "Verdi" durante gli anni di direzione di Ghedini: ricordiamo Maria Carbone (Castellamare di Stabia NA 1908 - Roma 2002), celebre interprete di Mascagni, e di altri compositori italiani del '900 (Respighi, Pizzetti, Alfano, Malipiero); Paolo Borciani (Reggio nell'Emilia 1922 - Milano 1985), primo violino del Quartetto Italiano; Fernanda Pivano (Genova 1917 - Milano 2009), tra i maggiori interpreti della letteratura nordamericana del 20° secolo come traduttrice e saggista, in Conservatorio, dal 1953 divenne docente di Italiano per stranieri e di Inglese per italiani, grazie all'intermediazione di Ghedini direttore. Alcuni giovani musicisti, non necessariamente suoi allievi, ottennero i primi incarichi grazie al suo interessamento: i compositori Franco Donatoni (Verona 1927 - Milano 2000) e Giacomo Manzoni (Milano, 1932), i pianisti Antonio Beltrami, Bruno Canino (Napoli 1935) e Antonio Ballista (Milano 1936), quest'ultimi componenti di un

⁴⁷² Carlo Vidusso (Talcahuano, Cile 1911 - Milano 1978), a soli 14 anni incidere con l'EIAR, e, quando fu impossibilitato alla carriera concertistica da un disturbo al dito medio della mano destra, venne richiesto come docente al Conservatorio di Milano da Ghedini direttore, negli anni '50.

duo che nel 2004 ha raggiunto i cinquant'anni di attività e per il quale hanno dedicato composizioni Berio, Stockhausen, Ligeti, Bussotti, Donatoni, Paolo Castaldi (Milano 1930), Marcello Panni (Roma 1940), Battiato.

* * *

Le relazioni con le più prestigiose istituzioni musicali, benché non numerose, sono di importanza nazionale e internazionale. Tra esse annoveriamo la Sovrintendenza del teatro La Fenice (di cui abbiamo trattato parlando di Goffredo Petrassi), l'Accademia Nazionale S. Cecilia e l'Accademia Musicale Chigiana, a cui va aggiunta la Fondazione Internazionale Premio Balzan, la quale – almeno nel 1962 – si è occupata di assegnare un premio nella sezione Musica al compositore Hindemith.

Del rapporto intercorso tra l'Accademia romana e Ghedini, è conservata testimonianza di sei lettere risalenti al periodo tra il gennaio e il febbraio 1939⁴⁷³: sono relative all'esecuzione di Vittorio Gui della *Sinfonia* (composta nel 1935) prevista per il 12 febbraio. Le lettere documentano aspetti pratici (costo dei noleggi e del copista della partitura) e ci danno conferma che, se da un lato Ghedini, come affermato da Giuranna nell'intervista citata,⁴⁷⁴ fosse piuttosto parsimonioso, anche le grandi istituzioni musicali spesso non si preoccupavano di corrispondere un compenso commisurato alle prestazioni dell'intelletto e dell'arte. Le ultime due lettere intercorse tra il maestro e l'Accademia datano settembre-ottobre 1942 e sono relative alla nomina di Ghedini come accademico effettivo di S. Cecilia, con giuramento entro tre mesi dalla nomina come previsto dall'art. 11 dello Statuto Accademico⁴⁷⁵.

I rapporti con l'Accademia Musicale Chigiana furono tenuti attraverso il conte Guido Chigi-Saracini (Masse di Siena SI 1880 - Siena 1965) suo fondatore, che l'istituì dal 1932 nel proprio palazzo appena restaurato, sito in via di Città nel cuore di Siena. Benché poco propenso alla musica contemporanea, l'amicizia con Respighi, e soprattutto con Casella, portò il conte ad ospitare, già nel 1928 il VI Festival di Musica Contemporanea, dove furono eseguite in prima mondiale musiche di Prokof'ev, de Falla, Ravel, William T.

⁴⁷³ Cfr. S. Parise, *cit.*, p. 141-144.

⁴⁷⁴ G. F. Ghedini: *dallo spirito torinese alle suggestioni europee*, atti del Convegno, Torino, 22 gennaio 2016, a cura di Giulia Giachin, Torino, edizioni del Conservatorio, 2017, p. 106.

⁴⁷⁵ S. Parise, *cit.*, p. 170.

Walton (Oldham, Manchester 1902 – Forio, NA 1983), Hindemith, oltre che di Casella. Dal settembre del 1939 vennero istituite le Settimane Musicali, da tenersi nel mese di settembre alla fine dei Corsi, e dedicate soprattutto alla riscoperta della musica strumentale italiana barocca (i due Scarlatti, Pergolesi, Caldara, Galuppi). Gli interpreti furono sempre di statura internazionale e, tra le formazioni cameristiche invitate, vanno ricordati il Quartetto Italiano e il Quintetto Chigiano.

La prima lettera di Ghedini, in cui viene citata la manifestazione senese, è datata 13 dicembre 1948 e indirizzata da Torino all'allievo-amico Carlo Pinelli. In essa, viene richiesta a quest'ultimo la revisione della sinfonia dal dramma per musica *Zenobia* di Tommaso Traetta (Bitonto BA 1727 - Venezia 1779) in programma alla Settimana Senese nel settembre del 1950. Ghedini ammette che il lavoro frutterà a Carlo «poche migliaia di lire, ma procurerà un piacevole soggiorno in mezzo a musicisti, critici (stallaggio e biada gratuiti)»⁴⁷⁶. Apprendiamo che vi si sarebbero esibiti direttori del livello di Cantelli, Giulini, Rossi o Previtoli, Gavazzeni e che sarebbe stata eseguita la prima ripresa moderna della serenata di Vivaldi *La Senna festeggiante* su libretto di Domenico Lalli (Napoli 1679 - Venezia 1741) del 1726, dedicata al re di Francia Luigi XV.

In una lettera del 30 giugno del 1950 sempre a Carlo Pinelli⁴⁷⁷, apprendiamo che Ghedini è insoddisfatto che la direzione della Settimana venisse affidata ad Alceo Galliera (Milano 1910 - Brescia 1996)⁴⁷⁸. Nella già citata lettera a Sergiu Celibidache⁴⁷⁹ del 19 ottobre 1963 da Milano, Ghedini parla di un corso di composizione da tenersi nel luglio del 1964, impegno al quale non poté attendere per la rottura del femore.

Nella stessa lettera – lo abbiamo già accennato per i rapporti con il direttore romeno – Ghedini fa riferimento all'impegno assunto con la Fondazione Balzan (che pur essendo elvetica, aveva sede anche a Milano in corso di Porta Nuova 3a) per la composizione di *Ouverture pour un concert*, diretta da Celibidache. Qualche mese prima, da Spotorno (27

⁴⁷⁶ Idem, *cit.*, p. 279-280.

⁴⁷⁷ Idem, *cit.*, p. 288.

⁴⁷⁸ Alceo Galliera, dopo essere stato organista e docente dello stesso strumento, ebbe un momento di particolare fama nel secondo dopoguerra come direttore, dirigendo l'Orchestra della Scala, la Philharmonia di Londra e la Melbourne Symphony, venendo a contatto con solisti del calibro di Benedetti Michelangeli, Schnabel, Arrau, Anda, Lipatti, Gieseking, Haskil, Grumiaux, Oistrakh, Milstein, Rabin, Fournier, Gobbi, Callas, Schwarzkopf, Gedda, Moffo.

⁴⁷⁹ S. Parise, *cit.*, p. 347.

luglio)⁴⁸⁰ il musicista piemontese scrisse alla Fondazione, asserendo che la composizione veniva inserita nel catalogo di Ricordi, dopo l'approvazione dell'ing. Guido Valcarenghi (1893 -1967), allora presidente della casa editrice musicale divenuta da non molto società per azioni.

III.2.4 I rapporti con gli allievi Guido Cantelli e Luciano Berio

Abbiamo già notato questo atteggiamento generoso con amici esecutori, che valorizzavano le sue composizioni. Ma anche per gli allievi motivati e dotati, non mancavano, da parte di Ghedini, le raccomandazioni, un sentito tributo altruistico allo scopo di far loro «bruciare le tappe». Viceversa, il musicista, nella norma, in veste di didatta di fronte ai suoi studenti, sembrava apparentemente dar ragione alla teoria del «fare gavetta». Questo slancio fu donato dal compositore al compianto Guido Cantelli⁴⁸¹, scomparso prematuramente nel 1956 in un incidente aereo, quando la sua carriera era già all'apice. Allievo di composizione di Arrigo Pedrollo al Conservatorio "G. Verdi" di Milano e poi di Ghedini, studiò direzione d'orchestra con Antonino Votto e, pur prediligendo un repertorio tradizionale come direttore e nelle incisioni (Schumann, Beethoven, Mozart, Verdi, Vivaldi, Ravel, Schubert) fu scelto da Ghedini come nuovo giovane interprete delle sue composizioni. Questo scrive l'anziano compositore, nei giorni successivi la morte del giovane direttore, a cui aveva dedicato il suo recente *Concerto per Orchestra*: «ed io sono qui, per la pietà che mi fa sgorgare ogni momento le lacrime, come uno straccio ed ogni giorno non mi pare sia una cosa vera [...]»⁴⁸².

In una lettera a Carlo Pinelli, ci rendiamo conto, dato l'avvenimento privato, quale fiducia riponesse Ghedini già nell'anno del diploma di Cantelli: «Ritornando all'argomento

⁴⁸⁰ Idem, *cit.*, p. 344.

⁴⁸¹ Guido Cantelli, diplomatosi all'inizio del 1943 in composizione, svolgeva già da alcuni anni l'attività direttoriale. Il 21 febbraio dello stesso anno esordì nella direzione di un'opera, ricalcando le orme di Ghedini trent'anni prima (Teatro Coccia *La traviata*). L'8 settembre, inviato in un campo di concentramento nei pressi di Stettino, fu rimpatriato nel 1944 per ragioni di salute. Terminata la guerra, Pick-Mangiagalli, allora direttore del Conservatorio di Milano, lo fece conoscere grazie ad un concerto organizzato nel cortile della Rocchetta, presso il Castello Sforzesco. Nel 1949 Toscanini (che lo considerava suo erede) lo volle sul podio della NBC Symphony Orchestra a New York e nel 1952 alla guida della New York Philharmonic Orchestra. Tra il 1950 e il 1951 aveva svolto una tournée in Inghilterra e in Scozia, continuando a riscuotere successi. Nell'anno della sua scomparsa fu nominato direttore stabile dell'Orchestra della Scala e diresse a Milano un'indimenticabile edizione di *Così fan tutte*.

⁴⁸² A. Della Corte, "Lettere di G. F. Ghedini ad amici", in *Accademia di S. Cecilia, Manifestazione culturali a. a. 1965-66*, p. 33.

matrimonio di Grazia, ti dirò probabilmente che l'organista sarà il maestro Cantelli, un molto promettente direttore d'orchestra, mio allievo di Milano e simpaticissimo ragazzo⁴⁸³».

Nell'immediato dopoguerra, così si esprime su di lui Ghedini, scrivendo a Mario Corti: «Sono sicuro di proporti un giovane eccezionalmente dotato e di una serietà e probità fuori del comune. Ti ringrazio se vorrai prendere in attenta considerazione questo mio ex allievo. [...]»⁴⁸⁴.

In un'ulteriore lettera al compositore emiliano, allora direttore del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, datata 20 maggio 1946, Ghedini insiste perché sia Cantelli l'esecutore del suo impegnativo *Concerto Spirituale*, che avrebbe dovuto essere già in programma nella manifestazione della città lagunare nel 1939, prima della guerra. Una serie di altre lettere (giugno e settembre), ci dimostrano quanta perseveranza abbia avuto Ghedini in questa situazione. Abbiamo già dato notizia che la prima alla Scala del *Concerto dell'albatro* fu diretta il 2 ottobre 1950 dal direttore novarese con Minetti, Amfiteatrof e Puliti a sostituire l'indisponibile trio di Trieste, anch'esso assai caro al compositore. Dell'ottobre del 1955 è una lettera indirizzata a Carlo Pinelli, in cui Ghedini ci informa che sta lavorando al suo *Concerto per orchestra*, che Cantelli avrebbe diretto in prima nel novembre dell'anno successivo alla Scala. La partitura di questa pagina fu trovata tra i resti dell'aereo e il compositore dedicò questo lavoro sinfonico alla sua memoria. Il direttore d'orchestra, pur nella sua breve carriera, riuscì a incidere ben due, tra le non frequenti pagine ghediniane presenti nella discografia: il *Concerto dell'albatro* con la New York Philharmonic Orchestra nel 1953 e distribuito dall'AS disc e il *Pezzo concertante* con la NBC Orchestra, Misha Mishakoff e Max Hollander violini, Carlton Cooley violista nel 1952 e recentemente commercializzato dall'etichetta Music&Arts.

Molto più complesso e contraddittorio il rapporto di Ghedini con Luciano Berio, il quale iniziato agli studi di pianoforte dal padre Ernesto, (organista e compositore, nonché allievo di Pizzetti al Conservatorio di Parma), si ferisce ad una mano a causa di un'esplosione durante un'esercitazione (nel corso della seconda guerra mondiale) e, alla

⁴⁸³ S. Parise, *cit.*, p. 193.

⁴⁸⁴ Idem, *cit.*, p. 260-261. Lettera da Pino Torinese del 7 maggio 1946.

fine del conflitto, riprende gli studi al Conservatorio “G. Verdi” di Milano per la Composizione, avendo preclusa la carriera come pianista. Suoi maestri sono inizialmente Giulio Cesare Paribeni (Roma 1881 - Milano 1964) per l’armonia e il contrappunto e successivamente Ghedini per la Composizione. L’ambiente milanese, assai diverso da quello provinciale della natia Imperia, gli permise di ascoltare dal vivo musiche di Schönberg, Milhaud, Hindemith, Webern, Bártok, di conoscere il jazz di Giorgio Gaslini (Milano 1929 - Borgo Val di Taro PR 2014) e Gino Negri e la cultura etnomusicologica di Roberto Leydi (Ivrea TO 1928 - Milano 2003), di cui risentono le influenze le *Tre Canzoni Siciliane* del 1946-47. Il *Concertino* per clarinetto, violino, arpa, celesta e archi e il *Magnificat* del 1949 sono influenzate dal magistero di Ghedini e Stravinskij. A Milano studiò anche direzione d’orchestra con Carlo M. Giulini. La conoscenza con la futura compagna di vita, il mezzosoprano nordamericano di origini armene Cathy Berberian (Attleboro Massachussetts 1925 - Roma 1983), e gli studi con Luigi Dallapiccola (1951), furono determinanti per allontanarlo dall’accademismo degli studi e condurlo nella direzione di un’identità strutturale tra parola e musica. Da lì, avvenne il folgorante incontro per Berio con la musica elettroacustica nell’anno successivo ai corsi di Tanglewood (nello stesso stato di origine della Berberian). L’incontro con Maderna (Venezia 1920 – Darmstadt 1973) e l’inserimento nel palinsesto del terzo programma della Radio RAI, gli permisero di fare il suo esordio scenico, come il maestro Ghedini, ma assai più giovane, al Teatro delle Novità di Bergamo nel 1955 con *Mimusique n. 2: tre modi di sopportare la vita*, azione scenica per quattro mimi, recitanti e orchestra. Nel 1956, presso la sede RAI di Milano, inaugura il centro di fonologia aperto a musicisti come Henry Pousseur (Malmedy B 1929 - Bruxelles 2009) e John Cage (Los Angeles 1919 - New York 1992), che con la collaborazione di Eco, Boulez e Stockhausen daranno vita alla rivista *Incontri musicali* (1959-60).

Proprio in questi anni, per Berio molto fertili e creativi, avviene la frattura definitiva fra l’anziano maestro e il giovane, ma già celebre allievo di successo, quando la vicinanza con Eco lo portò a comporre *Thema (Omaggio a Joyce)* e a scegliere su suo suggerimento testi del poeta Sanguineti, già destrutturati e “pronti” per le sue esigenze.

Nel 1962 (4 novembre) *Epoca* aveva pubblicato un’intervista, a cura di Grazia Livi (Firenze 1930 - Milano 2015), nella quale Ghedini ingenuamente criticava, senza

possibilità di appello, i compositori italiani della nuova avanguardia (tra cui vi era l'Istituto di Fonologia), “salvava” Luigi Nono e faceva vanto di non aver fatto parte di alcuna *corrente*. La risposta del musicista ligure non si fece aspettare e apprendiamo da una lettera del 18 febbraio 1963 dell'anziano maestro a Florindo Semini (Russo, Canton Ticino 1915 - Lugano 2004) come la relazione fosse ormai compromessa:

Quella (la giornalista Livi) aveva certamente un magnetofono nella borsetta e ha scritto tutto, tutto quello che si dice ma non si scrive, anche se quanto con imprudenza ho detto è la sacrosanta verità. Tale intervista ha scatenato le ire e i livori del gruppo cosiddetto moderno. Il mio allievo Berio mi ha scritto una bassa lettera dove da ogni parola schizza fiele⁴⁸⁵.

Questo atteggiamento da parte di Berio, tuttavia cambiò, quando più che cinquantenne e celebrato, rilasciò un'intervista a Rossana Dalmonte nel 1981, e oggettivamente, ricordò:

Non credo di essere accecato dalla mia gratitudine per Ghedini insegnante se esprimo la speranza che Ghedini compositore ritrovi presto il posto che gli compete: in fondo è stato il primo e unico musicista italiano che ha gettato un ponte di altissima qualità su due secoli di paralisi operistica, fra il barocco vocale e strumentale e l'oggi. Era una persona molto tormentata, amara e egoista. Non gli si poteva appiccicare nessuna etichetta: non era «generazione dell'Ottanta», non era «dodecafonico» e non era simpatico come Malipiero. Non era un «personaggio», neanche, ma la musica era il suo intelligentissimo strumento. Aveva una tecnica e un orecchio infallibili. Gli devo molte cose, per esempio il mio avvicinamento a Monteverdi. Non tanto perché quando Ghedini si metteva al pianoforte e cantava Monteverdi era un'esperienza indimenticabile, ma perché vedeva Monteverdi in una prospettiva molto ampia: sapeva trarre da Monteverdi, in maniera molto vivida e concreta, tre secoli di esperienze musicali. Un mistero restano per me le sue trascrizioni di Monteverdi: le trovo imbarazzanti quasi quanto quelle di Malipiero. Nella classe di Ghedini avevo continuamente la sensazione che ci fosse una continuità tra il lavoro con lui e la vita musicale fuori del Conservatorio, fatta di prove d'orchestra, di musicisti di passaggio, di problemi tecnici, di invettive, di entusiasmi e di (forse troppi) pettegolezzi. [...] Era un uomo pieno di rancori, di inesplicabili invidie e di eccessivo sarcasmo⁴⁸⁶.

Concludiamo con questa altra intervista rilasciata a Stefano Parise a Radicondoli (SI) il 16 agosto 1993, con Berio quasi settantenne, e utilizzata nella tesi di laurea di Parise; in essa, non vi è più una disamina, a tratti impietosa, sulla sua figura umana, ma una sorta

⁴⁸⁵ S. Parise, *cit.*, p. 341-342.

⁴⁸⁶ L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Roma, Bari, Laterza, 1981, p. 50-51.

di condono e di *redde rationem*, che, grazie al tempo trascorso, fornisce un giudizio migliore e una sorta di difesa nei confronti delle critiche subite da Ghedini:

Ghedini è stato un grande insegnante, uno dei musicisti più equipaggiati, più sensibili e sapienti che io abbia mai incontrato. Il suo altissimo magistero tecnico lo rendeva una figura atipica del panorama italiano, avvicinandolo a certi compositori francesi dell'Ottocento [...]: un grande *Kapellmeister* isolato in un contesto – quello italiano – molto confuso.

La sua scienza musicale si legava spontaneamente alla civiltà musicale barocca, il luogo del passato in cui egli trovava riferimenti concreti per la propria prassi compositiva. [...]

Io ero affascinato dalla figura dell'insegnante, ho imparato molto da lui: aveva un modo diretto di parlare, di comunicare, era sempre concreto, non c'era mai niente di nebuloso in ciò che diceva. [...]

Fu un insegnante ideale a cui sento di dovere molto non solo per l'amore che ha saputo infondermi nei confronti della civiltà musicale barocca ma soprattutto per ciò che riguarda il mio rapporto con Monteverdi. [...] La sua visione di Monteverdi era per certi versi molto rigorosa, ma nello stesso tempo molto libera. [...] Il fatto esecutivo era [per lui] organicamente legato a quello creativo, non possedeva la cognizione della separazione tra le due sfere [...] ma tendeva a privilegiare, a porre attenzione al fatto esecutivo. Sul piano creativo aveva invece delle prospettive un po' limitate. [...]

Era musicalmente organizzato in una certa maniera e respingeva tutto ciò che poteva disturbare il suo assetto. [...] Ghedini era un pratico, un musicista artigiano, non c'erano contorni ideologici o analitici: era sempre dentro la musica, nel bene e nel male. [...] Gli scrissi una lettera d'addio molto dura, che credo lo ferì molto e di cui poi mi sono pentito. [...] Ghedini veniva da una concezione linguistica della musica, era essenzialmente un compositore di natura tematica. [...] Non penso tuttavia che si debba giudicare la sua produzione in termini di arretratezza nei confronti del moderno; piuttosto, direi che i limiti dei suoi mezzi erano culturali. [...] Questo non esclude che il fatto musicale fosse sempre impeccabile, come nei grandi francesi⁴⁸⁷.

Come si può evincere, giudizi anche antinomici, dettati anche dai diversi momenti della carriera di Berio, dall'appartenere ad una categoria, ad una scuola di compositori, nuovi, giovani di successo, agli inizi degli anni '60, che voleva introdurre nel panorama culturale (non solo musicale) linguaggi nuovi, di rottura, di frattura, per una nuova società e pubblico, che avrebbe dovuto scaturire da questi programmi. Ma anche contraddittori all'interno dell'ultima intervista, perché il musicista Ghedini (quasi quanto l'uomo) è sfaccettato e discorde anche di suo.

⁴⁸⁷ S. Parise, *Profilo di G. F. Ghedini, cit.*, p. 529-531.

III.3 Le ultime riprese e le celebrazioni degli ultimi 35 anni

In questo capitolo cercheremo di raccogliere in quali forme diverse vi sia stata una fruizione di opere del compositore nell'ultimo mezzo secolo e in quale modo il suo giudizio critico attraverso ricorrenze e tavole rotonde si sia modificato. Il panorama storico muta, non vi è più il compositore vivente e diventa significativo verificare quanto della sua traccia sia rimasta nel mondo musicale italiano. Riguardo alla ripresa avvenuta alla sala del Conservatorio "G. Verdi" di Milano del *Billy Budd* abbiamo già detto nella parte II dedicata all'atto unico. Molto viene dimenticato, cade nell'oblio, dopo la morte del musicista: viene mantenuta una certa fruizione del repertorio sinfonico e cameristico. Anche il centenario della nascita passa completamente sotto silenzio, perfino nel luogo di nascita o in quelli dove è stato attivo per decenni. Verso la fine del millennio qualcosa inizia a riprendere con l'intitolazione del Conservatorio di Cuneo al musicista e alcune nuove incisioni. C'è da sottolineare (soprattutto nelle città piccole) che spesso le celebrazioni sono per lo più pretesto per mettere in evidenza chi ha finanziato l'evento, mentre in quelle grandi a volte gli eventi sono troppi e non vi è sufficiente attenzione e quindi la ricorrenza viene posticipata, per risaltare in periodi di minori attività culturali.

III.3.1 *Le Baccanti* alla Scala nel 1972 e *Maria d'Alessandria* nella stagione del Regio di Torino nel 1985

Questa volta, nel riportare una recensione che testimoni la ripresa a La Scala a 24 anni dalla prima de *Le Baccanti*, anziché rifarci al quotidiano milanese *Corriere della Sera* e ad Abbiati (che sarebbe stato ancora per un anno critico musicale del quotidiano milanese) proporremo l'illustre Mila, dalle pagine de *La Stampa* del 23 febbraio 1972: «A 24 anni esatti dalla prima esecuzione la Scala ha rimesso in scena il maggior lavoro teatrale di Ghedini, [...] scomparso nel 1965: *Le Baccanti*, dalla tragedia di Euripide nobilmente resa in italiano e adattata alle esigenze della musica da Tullio Pinelli⁴⁸⁸». Il musicologo lo definisce il maggior lavoro teatrale, nonostante le debolezze che egli stesso sottolinea, e prosegue mettendolo in relazione con *Die Bassariden* di Henze.

Un piccolo motivo di curiosità si aggiungeva a questa ripresa, dal fatto che nel frattempo abbiamo ascoltato l'opera di Henze sul medesimo soggetto: *I Bassaridi*. Va detto subito che nell'opera di

⁴⁸⁸ L'articolo è reperibile in M. Mila, *Mila alla Scala*, a cura di R. Garavaglia e A. Sinigaglia, pref. di G. Gavazzeni, Milano, BUR, 2011, p. 240-241

Ghedini non è traccia di quell'attualizzazione felicemente operata da Henze, che scriveva alla vigilia della contestazione e in pieno ribollimento del movimento hippy, sicché gli fu naturale vederne i precursori di Dioniso e nei suoi scatenati seguaci. Vero è che l'edizione scaligera aveva fatto di tutto per cancellare dall'opera di Henze questo carattere e trasformarla in un drammone classico, imbottito di pretese letterarie preziose.⁴⁸⁹

L'analisi successiva potrebbe essere valida per l'intera produzione operistica di Ghedini e spiega in larga parte la difficoltà del suo ingresso e permanenza nel repertorio teatrale.

Per Ghedini il teatro era soltanto un pretesto per scrivere un'eccellente musica per voci e orchestra, su situazioni espressive di volta in volta indicate dal libretto. Alla ben nota maestria concertante della scrittura orchestrale si aggiunge l'elemento di una scrittura vocale in certo senso arbitraria e forzata, ma piegata da un'alta intelligenza musicale ad entrare nel tessuto sinfonico. Le singole scene determinano perciò altrettanti blocchi musicali, spesso caratterizzati da quegli «ostinati» che parevano scommesse fatte da Ghedini con la materia e la forma della musica. In tal senso il grande monologo di Cadmo, che consiglia moderazione e prudenza al giovane Penteo, a metà del primo atto, resta una grandissima riuscita, con quel misto di vera saggezza e pedanteria senile onde il personaggio si caratterizza in modo perfetto attraverso la musica⁴⁹⁰.

Questa l'immagine di fondo che rimane della musica teatrale di Ghedini: qualcosa di perfetto, ma che manca, per il musicologo torinese, di un'autentica vocazione drammatica:

Con tutti i suoi limiti teatrali e con gli occasionali debiti musicali verso lo Stravinskij dell'*Oedipus Rex* e della *Sinfonia di Salmi*, *Le Baccanti* restano un'opera nobile, musicalmente valida, specialmente nella scrittura corale e sinfonica, con soluzioni linguistiche di neoclassicismo spesso di prima mano, fondato sulla conoscenza appassionata di Bach e dei primitivi italiani, da Gabrieli a Frescobaldi. E pur nella diffusa freddezza accademica, c'è qualcosa di genuinamente sentito: il senso del numinoso, una sorta di religioso sbigottimento di fronte alla rivelazione insostenibile di sacri misteri.⁴⁹¹

Questo concede a Ghedini Mila: una capacità intrinseca di rappresentare il sacro sia esso anche costituito dalla furia delle Baccanti o dall'enigmaticità di Dioniso. Né mancano gli agganci con altri autori (Saint-Saëns), nel modo in cui Ghedini si rifà al passato.

⁴⁸⁹ M. Mila, *Mila alla Scala*, cit., *ibidem*.

⁴⁹⁰ Idem, cit., *ibidem*.

⁴⁹¹ Idem, cit., *ibidem*.

Questa nuova esecuzione scaligera, diretta con vigore e penetrazione da Nino Sanzogno, ha ripristinato un passo piuttosto bello, che era stato soppresso nel 1948, e cioè il dialogo di voci fuori scena (Penteo e Dioniso), dopo il vasto intermezzo sinfonico del second'atto, dialogo attraverso il quale si concreta musicalmente la fatale ascesa sul Citerone. Le voci emergono sopra un brusio continuo degli archi, punteggiati qua e là da piccoli tocchi di percussione: la scoperta di Bartók e delle sue «musiche della notte»⁴⁹² era recente. [...]

Come spiegato nella nota, tuttavia, Ghedini ascoltò per la prima volta la *Sonata* di Bartók solo una quindicina di mesi prima del debutto de *Le Baccanti*, quando la sua composizione teatrale era già conclusa da tempo. L'accostamento della tragedia a questa pagina bartókiana, ci deve piuttosto far riflettere su quello che poteva diventare il ruolo sociale della musica (e in ispecie nel genere teatrale) per Ghedini: durante la tragedia immane del secondo conflitto mondiale, forse in maniera inconsapevole, si era fatta strada nel compositore l'idea che «l'incombenza e la continua presenza del negativo dell'uomo contemporaneo, socialmente annientato»⁴⁹³, potessero essere affidate alla materia indeterminata degli strumenti a percussione, così presenti nella sua raffinata timbrica orchestrale. Dunque «le sovrastrutture della civiltà borghese, fallita nelle sue scadenze umanistiche, vanno demistificate per ottenere un più franco rapporto col mondo»⁴⁹⁴: questa demistificazione per Bartók avveniva «trasferendo, nella musica colta, l'atmosfera della musica contadina»⁴⁹⁵, non a caso visse tra il 1906 e il 1907, insieme a Kodály, la sua gioventù a contatto con le popolazioni rurali della Transilvania, per raccogliere nuovi spunti da contrapporre a livello compositivo allo strapotere della musica sinfonica

⁴⁹² Il riferimento di Mila è certamente al celebre *Adagio* tratto dalla *Musica per archi, cel. e perc.* del compositore ungherese, composta nel 1936, o al *Lento, ma non troppo* della *Sonata per due pianoforti e percussioni*, udita alla radio dal compositore piemontese il 26 novembre 1946 (con Mario Rossi alla guida dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Torino, solisti al pianoforte Henry Piette e Janine Reding) di un anno successiva. In particolare nell'*Adagio*, la ricerca timbrica di glissati (anche nei timpani), del colore surreale della cel., di armonici degli archi può aver influenzato alcune scelte di Ghedini. Il riferimento di Mila ("musiche della notte") a livello letterario è invece suggerito dall'ultimo verso di *Élévation* di Baudelaire, *Le langage des fleurs et des choses muettes!*, che per il poeta francese indicavano le presenze misteriose che solo l'artista può ascoltare. Dell'ascolto alla radio di Bartók, da parte di Ghedini, abbiamo traccia da una lettera a Carlo Pinelli del 28 novembre da Pino Torinese (citata da S. Parise, *cit.*, p. 271).

⁴⁹³ Le parole sono tratte dal commento alla *Sonata* di Bartók in A. Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, *cit.*, p. 57.

⁴⁹⁴ A. Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, *cit.*, p. 58. Bartók era contrario al regime fascista presente in Ungheria e amico del sociologo e critico letterario marxista antidogmatico György Lukács, tanto che fu costretto all'esilio nel 1940.

⁴⁹⁵ Idem, *cit.*, *ibid.*

tardoromantica tedesca. Ghedini, pone come contraltare al verismo, a Verdi o allo strapotere sinfonico franco-tedesco in Italia, il recupero rigoroso e l'attento studio della polifonia e del contrappunto cinque-seicentesco italiano, da cui, circa un quarto di secolo dopo, attraverso varie esperienze maturate, trarrà origine questa pagina postespressionista. Ghedini non fa suo l'oggettivismo bartókiano, ma non si ferma neppure al neoclassicismo stravinskiano o dei compositori italiani dell'80, anche se raggiunge esiti ad essi comuni: abbiamo letto in Gavazzeni come il *Concerto dell'albatro*, summa della sua produzione ed eseguito alla fine della seconda guerra mondiale, rappresenti un momento di comunanza fraterna con un'umanità, la quale, attraverso una musica desolata, ritrova una figura e un'eco di un personale dolore.

Per tornare a Mila, oltre vent'anni dopo il *Billy Budd*, quando lo avevamo trovato severo nella sua *Lettera da Venezia* pubblicata su *La Rassegna Musicale*, egli è oggettivo ed equilibrato nel giudizio del Ghedini teatrale, anche perché non basa il suo responso sulla posizione conservatrice o meno del compositore, sull'uso della dodecafonia o su una sua posizione isolata o epigona di musicisti italiani o europei più noti. Coglie bene nel citare certo Stravinskij o Bartók, come sa apprezzare la religiosità che scaturisce efferata dal nuovo culto di Dioniso, ben suggerita dall'autore de *Le Baccanti*. Nella parte conclusiva la critica dà spazio all'ottimo lavoro oltre che del direttore Sanzogno, (che vantava un'esperienza che andava al di là di una generazione), del coro diretto da Romano Gandolfi⁴⁹⁶, delle coreografie (che invece contribuirono in larga parte all'insuccesso della prima del 1948) di Mario Pistoni⁴⁹⁷, delle scene di Casorati (nel frattempo deceduto) e della adeguata ricercatezza della regista Wallmann⁴⁹⁸, sottolineando come i cantanti (su cui spicca, come notorietà, l'interprete di Cadmo, il basso greco Nicola Zaccaria) avessero

⁴⁹⁶ Romano Gandolfi (Medesano PR 1934 - ivi 2006) dopo una giovanile collaborazione con il Regio di Parma, fu maestro di coro al teatro Colón di Buenos Aires, e quindi dal 1971 a La Scala, collaborando con i più grandi direttori del tempo. È stato egli stesso direttore d'orchestra, esibendosi all'Opera di Roma, al S. Carlo di Napoli, alla Zarzuela di Madrid, al Municipal di Rio de Janeiro.

⁴⁹⁷ Mario Pistoni (Roma 1934 - Arolo VA 1992) già solista a 17 anni al Teatro alla Scala, interpreterà, insieme a Carla Fracci balletti di repertorio e prime contemporanee (Menotti), firmando scenografie già a partire dal 1960, tra le altre, di Rota, Fellegara, Ghedini, Mortari, Prokof'ev.

⁴⁹⁸ Margarete Wallmann, nata Burghauser (Vienna 1904 - Principato di Monaco 1992) fu ballerina fino ai 30 anni. Interrotta la carriera per un incidente, divenne coreografa per il Festival di Salisburgo a La Scala. In esilio in Argentina per le sue origini ebraiche durante il conflitto mondiale, dagli anni '50 cura la regia di importanti allestimenti operistici, spaziando da compositori di tradizione (Verdi, Puccini, Cherubini, Ponchielli, Berlioz, Strauss) ad autori contemporanei (Pizzetti, Prokof'ev, Savinio, Milhaud, De Falla, Poulenc, Penderecki). Fu coreografa personale di Maria Callas.

affrontato un notevole sforzo nell'«affrontare una scrittura vocale impervia, spesso schiacciata dalla preminenza orchestrale, in particolare quella di Penteo».

Per la ripresa di *Maria d'Alessandria* al Regio di Torino del dicembre 1984, citeremo la recensione di Franco Pulcini (Torino 1952), tratta dalla pagina “Cultura Spettacoli” de *l'Unità*, e quella di Enzo Restagno (Torino 1941) da *La Repubblica*, avendo già citato, nella parte I dedicata all'opera, la recensione di Gualerzi de *La Stampa*.

Nella prima critica, relativa alla replica del 18 dicembre, Pulcini evidenzia i riferimenti musicali del dramma a Massenet e Respighi e letterari a Cavalca e al Prologo del III libro de *La vie de Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, sottolinea che il libretto non insiste su «particolari osé», ma, grazie ai riferimenti wagneriani e dannunziani, non manca «il conflitto tra fede e carne». Di negativo e di poco coerente – per il musicologo torinese allievo di Mila e Pestelli – vi è il finale, definito adatto a «catechismo per fanciulle», ma dall'altro ammette la capacità di Ghedini di sostituire l'atmosfera iniziale (tardoromantica e selvaggia «con lascive velature orientali») con «polifonie che contengono in sé la più pura tradizione musicale italiana», elemento che aveva già caratterizzato il suo repertorio composto di Laude e brani liturgici. Apprezzata la scenografia di Guglielminetti⁴⁹⁹ («molto bella e ricca di intelligenti simbologie»), la sobria regia di Gianfranco De Bosio⁵⁰⁰ e Boris Stetka. Professionali e sicuri i protagonisti Sophia Larson (Maria)⁵⁰¹, Ottavio Garaventa⁵⁰² (Figlio), egregia l'orchestra e molto impegnato il coro (anche fuori

⁴⁹⁹ Attilio Guglielminetti (Asti 1921 - ivi 2006) fu allievo di Casorati all'Accademia Albertina di Torino, collaborò già dagli anni '50 con il regista De Bosio, firmando le scenografie (e i costumi) dei più importanti spettacoli teatrali, lirici e televisivi per oltre mezzo secolo.

⁵⁰⁰ Gianfranco De Bosio (Verona 1924), dopo l'esperienza giovanile partigiana, fonda il teatro dell'Università di Padova, dirige il Teatro Stabile di Torino dal 1957 al 1968, è sovrintendente dell'Ente Lirico Arena di Verona, collaborando con La Fenice e divenendo docente della scuola del Piccolo Teatro di Milano. Storiche le sue regie di *Aida*, *Nabucco*, come, nel campo teatrale, quelle di Ruzante, Sartre, Brecht e Goldoni.

⁵⁰¹ Sophia Larson (Linz A 1954) si è distinta in un repertorio che va da Mozart a Verdi, da Beethoven a Wagner, vantando sicure interpretazioni di contemporanei come Busoni e Janáček.

⁵⁰² Ottavio Garaventa (Genova 1934 - Savignone GE 2014) ottimo tenore lirico-spinto, ha avuto al suo attivo oltre cento ruoli tra gli anni sessanta e gli anni novanta, in specie nel repertorio verdiano e donizettiano.

scena) diretti rispettivamente dall'”eccellente” Maurizio Arena⁵⁰³, impegnato in questa «sconosciuta partitura», e da Fulvio Fogliazza⁵⁰⁴.

In quella di Restagno, datata 23 dicembre 1984, riguardo alla vicenda, un po' ironicamente, la protagonista viene definita «una prostituta che esercita il proprio mestiere con così generosità da lasciar intravedere la futura santa». Su Meano lo storico della musica ritiene che si sia ispirato a Baudelaire, traendo dal poeta francese «il concetto di prostituzione come missione e l'ansia dell'allontanarsi in mare per cullare la propria lussuria». Anche Restagno fa i nomi di Massenet e Wagner come Pulcini, aggiungendo che «il piacere sulla nave è un sinistro presagio di morte e perdizione», come avviene infatti con l'accidentale morte del Figlio e il naufragio della nave. Trova riuscite in Ghedini le corde del sentimento dell'oppressione e dell'angoscia, deboli quelle del peccato e dell'eros⁵⁰⁵, come, per contro, risultano ispirate quelle affidate ai pellegrini in preghiera. Nel duetto fra il Figlio e Maria, Restagno riconosce reminiscenze di Strauss e financo di Puccini «facendo cogliere come concentrate in un nucleo tutte le contraddizioni dell'operista Ghedini». Le scene di Guglielminetti sono «ispirate ad un elegante esotismo di fine Ottocento».

Com'era prevedibile, i due critici musicali torinesi trovano luci ed ombre nella ripresa di questo primo lavoro teatrale rappresentato di Ghedini: certamente se l'opera ebbe un discreto successo a Bergamo quasi mezzo secolo prima, essa non fu in grado di esprimere ancora il pieno linguaggio teatrale del compositore. Anche se c'è da aggiungere che il suo linguaggio più maturo e personale non fu del tutto accettato nelle opere successive. Di livello risultano, unanimemente, l'esecuzione e la realizzazione scenica.

⁵⁰³ Maurizio Arena (Messina 1935), dopo aver studiato con Franco Ferrara, si è distinto come maestro sostituto di Serafin, Gui, Gavazzeni e Votto, divenendo capace interprete nel recuperare pagine di Pizzetti, Bartók, Respighi, Malipiero, Alfano, Petrassi, Chailly, Fiume, Rota, oltre a Ghedini.

⁵⁰⁴ Fulvio Fogliazza (Cremona 1937), dopo gli studi con Piero Rattalino e Franco Margola (pianoforte e composizione), si è perfezionato in direzione d'orchestra con Celibidache, dirigendo i cori degli Enti Lirici di Parma, Bologna, Torino, Palermo, Genova, Cagliari.

⁵⁰⁵ Rifacendosi al giudizio di Gavazzeni redatto oltre 45 anni prima. Cfr. “Lettera da Milano: Maria di Alessandria di Ghedini alla Scala”, *cit.*, p. 178.

III.3.2 Gli Atti del Convegno in occasione dell'Anno Europeo della Musica 1985 a Torino e il “progetto Ghedini” del 1999 del Conservatorio di Cuneo

Dopo un approfondimento durato una decina d'anni e cominciato con la tesi discussa all'Università di Milano nel 1963, Salvetti non toccherà nei suoi studi più l'argomento Ghedini, fino alla pubblicazione della voce del DEUMM dedicata al compositore⁵⁰⁶, anche se in questo lasso di tempo le pubblicazioni del musicologo varesino sono cospicue da Veracini a Verdi, da Dante a Boccherini, dalla Scapigliatura all'Espressionismo, da Mozart a Viotti, da Beethoven a Mascagni. In realtà nel 1980, il convegno curato a Firenze da Fiamma Nicolodi, incentrato sulla generazione del'80, avrebbe dato la possibilità di riprendere il soggetto. Negli anni più o meno coevi (1977-1980), in cui viene pubblicata a cura dell'EDT di Torino e della SIDM una Storia della Musica, il volume Novecento del periodo tra gli anni '30 e gli anni '70 viene affidato al più giovane Andrea Lanza, mentre Salvetti si occupa delle prime Avanguardie⁵⁰⁷.

Si potrebbe dire dunque che, già a quindici anni dalla morte del compositore, la critica sembra volerlo lasciar cadere in oblio, forse per la sua scomoda classificazione, la mancata appartenenza a scuole e per il fatto che la sua musica doveva risultare assai superata confrontata alla nuova avanguardia. Si dovranno attendere gli Atti del Convegno in occasione dell'anno europeo della musica (gennaio 1986), organizzati presso la storica sede dell'istituto bancario S. Paolo (palazzo Turinetti, in p.zza S. Carlo), per assistere ad una serie di contributi dedicati al compositore e ai musicisti della Torino di quegli anni. Editore degli atti sarà il Teatro Regio, che nella stagione precedente, aveva previsto nel cartellone l'ultima ripresa di un'opera del maestro all'interno di una stagione teatrale (*Maria di Alessandria*). Numerosi gli articoli dedicati al compositore piemontese: Giulia Giachin si occupò degli anni cuneesi, Riccardo Allorto di quelli maturi al tempo della direzione del Conservatorio “G. Verdi” di Milano, Nausicaa Poggi delle lettere indirizzate al padre Attila, Ferruccio Tammara della sua attività di trascrittore, Piero Santi del suo teatro musicale basato sulla timbrica orchestrale, l'immane Salvetti della sua figura all'interno del Primo Novecento italiano e Giorgio Gualerzi con un contributo che dà il

⁵⁰⁶ G. Salvetti, voce “G. F. Ghedini”, in *DEUMM*, Vol. III, *Il Lessico*, Torino, UTET, 1986, p.180-181.

⁵⁰⁷ A. Lanza, “Il Novecento II, parte 2^”, in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, E.D.T., 1980. G. Salvetti, “Il Novecento I”, in *ibid.*, Torino, E. D. T., 1977.

titolo all'intero corpus degli Atti: "Ghedini e l'attività musicale a Torino fra le due guerre". Il volume contenente gli Atti raggiunge quasi trecento pagine e fu edito nello stesso anno.

Quasi un quindicennio trascorrerà per l'ottenimento dell'intitolazione a Ghedini del Conservatorio di Cuneo (luogo natale del compositore), fino ad allora sede staccata del Conservatorio "G. Verdi" di Torino, che darà luogo, nel marzo del 1999, presso l'auditorium ricavato dalla ex chiesa di s. Giovanni, ad una serie di concerti che riproporranno brani allora poco conosciuti del compositore, quali il *Concerto a Cinque* (1937), il *Quintetto per fiati* n. 1 (1910), la *Sonata-Fantasia* per violoncello e pianoforte (1924), i *Tre canti di Shelley* (1934) e il *Concerto Grosso* in fa magg. (1927)⁵⁰⁸. Completeranno le celebrazioni una mostra di autografi, fotografie e lettere e due conferenze ove interverranno Daniele Zanettovich⁵⁰⁹ (compositore e figlio di Renato, violinista del Trio di Trieste), e ancora Giachin e Salvetti, alla presenza delle figlie Fernanda e Maria Grazia Ghedini (quest'ultima deceduta nel dicembre 2015).

Come si può vedere, alla fine del secolo scorso, il compositore risultava piuttosto trascurato (cadde nel dimenticatoio anche la ricorrenza del centenario della nascita) o ricordato da una città quale Cuneo che non vanta natali di molti personaggi illustri. Non può passare, tuttavia, sotto silenzio la rassegna svoltasi contemporaneamente ad Alessandria, Cuneo, Milano, Torino nel 1995 (per i 30 anni della morte) che portava il nome *Pause del Silenzio*, dal titolo della rassegna dedicata a Malipiero l'anno precedente e tratta da una composizione del compositore veneziano, organizzata da Apostrofo '900 Musica e che diede luogo a concerti e tavole rotonde. Nel momento più buio della dimenticanza del maestro sarà il Canton Ticino (Lugano) a omaggiare Ghedini al Centro Civico nel marzo 1993 con un Convegno in memoria⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ L'anno si riferisce alla data di composizione e non di pubblicazione, talora assai seriore.

⁵⁰⁹ Nato a Trieste nel 1950, Daniele Zanettovich è stato titolare della cattedra di Composizione al Conservatorio *J. Tomadini* di Udine fino al 2009. Vincitore di importanti premi di Composizione già dalla fine degli anni '60, ha cominciato ad esibirsi come pianista a soli 13 anni e ha diretto tra le altre l'Orchestra National de l'Opéra de Montecarlo e quella dell'Ente Lirico dell'Arena di Verona. A soli 21 anni, fece eseguire a L'Aja la sua *Musica per cinque*, dedicata alla memoria di Ghedini, a cinque anni dalla sua morte. Esecutori I Solisti di Torino (Roberto Forte v.no, Luciano Moffa v.la, Umberto Egaddi v.llo, Lodovico Lessona pf.) con l'aggiunta di Luigi Milani, cb. Il brano è pubblicato dalle edizioni Pizzicato

⁵¹⁰ Di questa tavola rotonda dal titolo *G. F. Ghedini: la situazione attuale*, va segnalato l'intervento di Angelo Curtolo "G. F. Ghedini: edizioni e discografia", con il quale è possibile avere indicazioni precise

Un sicuro impulso fu dato all'inizio del millennio dagli studi di Stefano Baldi (Torino, 1973) e soprattutto Stefano Parise (Milano 1964), quest'ultimo già autore di una tesi di laurea all'Università degli Studi di Milano e della voce relativa a Ghedini dell'ultima edizione del *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. L'ultima edizione del *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (pubblicata nel 2002) affidò a John C. G. Waterhouse (Bournemouth 1939 GB - Birmingham 1998), già esperto di Malipiero, la cura della voce su Ghedini.

Parise è stato autore dell'unica monografia pubblicata su Ghedini nel 2003, a cura dell'Accademia Nazionale di s. Cecilia ed edita da Ricordi, incentrata sulle lettere scritte da Ghedini tra il 1929 e il 1965, ma comprendente anche importanti premesse biografiche, una tabella cronologica, un catalogo delle opere, bibliografia e discografia, a cui abbiamo fatto spesso costante riferimento nel nostro lavoro.

A integrazione di queste ricorrenze, va menzionata l'incisione di un CD fuori commercio (per i quarant'anni della scomparsa di Ghedini) promosso dall'Associazione "G. Rossini", in cui l'Orchestra da camera di Genova nel 2005, diretta da Antonio Plotino, registrò al teatro di Valleggia (Quiliano SV) i *Tre pezzi* per flauto solo, il *Divertimento contrappuntistico*, il *Doppio Quintetto* per archi e fiati, i *Quattro canti su antichi testi napoletani*, il *Concerto funebre per Duccio Galimberti*. Solisti Andrea Manco flauto, Nicola Giribaldi pianoforte, Giovanni Manfrin tenore, Simone de Savio baritono.

III.3.3 Le celebrazioni a Parma, Cuneo, Genova e Torino del 2015 per i cinquant'anni della morte

Escludendo alcune incisioni, di cui faremo menzione nel prossimo capitolo, si giunge all'anniversario del 50° della morte del compositore, celebrato nella città natale e in due delle città in cui il compositore ha svolto la sua attività didattica, con la significativa assenza di Milano. Nel capoluogo emiliano, troviamo un articolo sulla *Gazzetta di Parma* datato 2 giugno 2015 e firmato da Giuseppe Martini dal titolo inequivocabile: "Ghedini, musicista da riscoprire". Da esso, apprendiamo che il compositore succedette come docente a Pizzetti e Malipiero nella cattedra di Composizione del Conservatorio "A.

sulle riprese di esecuzioni di musiche di Ghedini, in termini di diritti delle case editrici Ricordi e Suvini e Zerboni.

Boito”, per essere poi sostituito da Gaspare Scuderi⁵¹¹, quando otterrà lo stesso incarico al “G. Verdi” di Milano. Tra gli allievi di Ghedini, che insegnò a Parma solo per tre anni (dal 1938 al 1941 durante la direzione di Ferrari-Trecate), Martini menziona Narciso Sabbadini (Casalmoro MN 1912 - Mantova 2007), primo direttore del Conservatorio “L. Campiani” di Mantova, Pino Spotti (Parma 1917 - Milano 1957), che fondò il Quartetto Radar e fu autore di canzoni di musica leggera di successo negli anni '50, e Fulvio Vernizzi (Busseto PR 1917 - Torino 2005), celebre direttore d'orchestra. Interessante la citazione che Martini attribuisce a Fernanda Pivano, che chiude l'articolo: «Cosa volete, Ghedini è fatto così. Se si dimentica un momento di essere Ghedini, parla male di Ghedini»⁵¹². Il giornalista ricorda nell'articolo le esecuzioni di composizioni giovanili ghediniane avvenute il 13 marzo 2015 all'Istituto Fra Salimbene della città emiliana con Maurizio Cadossi al violino e Lucio Cuomo al pianoforte: i due *Poemi* (1931) e la *Seconda Sonata* per violino e pianoforte (1922).

I festeggiamenti nella città natale si svolsero invece all'interno della rassegna “Note d'autunno”, cominciando al teatro Toselli con un concerto il 2 ottobre 2015 che vedeva la collaborazione del Conservatorio “G. F. Ghedini”, l'Orchestra “A. B. Bruni”, il Trio Debussy e il patrocinio della Fondazione Casa Delfino. Qualche mese dopo, il 6 dicembre, fu proiettato (anche per la ricorrenza del bicentenario della nascita del santo) il film di Goffredo Alessandrini *Don Bosco* del 1935, con la colonna sonora del compositore, presso il Cinema Teatro dei Salesiani. Nelle settimane precedenti, presso la sede della Confindustria, venne proiettato il documentario del 1939 sulla costruzione dello stabilimento FIAT Mirafiori di Mario Gromo, sempre con musiche di Ghedini, all'interno della XIV edizione della Settimana della Cultura d'Impresa.

Da quell'anno, la Fondazione Casa Delfino, interpretando le volontà della secondogenita Maria Grazia, ha istituito il Premio “G. F. Ghedini”, che è stato assegnato per l'ultima volta nel marzo 2019 per l'edizione 2018 a Indro Borreani violinista (Savigliano CN 2000). La cerimonia si è svolta presso la sala concerti della Fondazione in corso Nizza 2.

⁵¹¹ Gaspare Scuderi (Trapani 1889 - Milano 1962) dopo gli studi al Conservatorio “S. Pietro a Maiella” di Napoli, nel 1955 diverrà direttore del Conservatorio di Parma.

⁵¹² *Gazzetta di Parma*, Cultura, “Ghedini, musicista da riscoprire”, 2 giugno 2015.

Genova non fu così centrale nella vita del compositore, lo fu piuttosto la riviera ligure di Ponente, come luogo di villeggiatura di molte estati per il musicista e la sua famiglia (Loano, Bordighera, Spotorno SV). Ma Ghedini morì nel capoluogo ligure (in via Santorre di Santarosa a Nervi, dove visse successivamente la figlia Maria Grazia) dopo un intervento subito presso la clinica Montallegro di Albaro nell'autunno del 1964 e trascorse nel capoluogo ligure i suoi ultimi cinque mesi di vita. Per questo, l'Associazione "P. Anfossi" in collaborazione con Rive Gauche Concerti Torino, organizzò un concerto il 15 novembre 2015 presso l'Accademia Ligustica di Belle arti, in cui vennero eseguiti i *Quattro canti su antichi testi napoletani* (1925) e *Vagammo per la foresta di pini* (1956, su testo di P. B. Shelley). Esecutori il soprano Tiziana Scandaletti, il baritono Mario Tento e al pianoforte Riccardo Piacentini, curatore anche della proiezione di una sonorizzazione (foto-suono secondo la sua definizione) dedicata a *Il Pianto della Madonna presso la Croce* su testo di Jacopone del 1921. Piacentini è stato allievo di Carlo Pinelli (allievo e amico di Ghedini) presso il Conservatorio "G. Verdi" di Torino.

Nel capoluogo del Piemonte la celebrazione avvenne nel 2016: il Conservatorio "G. Verdi", nel pomeriggio del 22 gennaio, organizzò una tavola rotonda a cui vennero invitati bibliotecari o docenti dei Conservatori di Torino, Novara, Bologna, Alessandria a cui fece seguito, nella serata, l'esecuzione, da parte degli allievi dei corsi superiori di pianoforte, organo e musica da camera, di brani giovanili conservati nella Biblioteca del Conservatorio. I docenti che parteciparono furono: Giulia Giachin (curatrice della giornata di studi), Alessandro Ruo Rui, Gigliola Bianchini (Torino), Annarosa Vannoni (Bologna), Lucio Cuomo (Alessandria), Attilio Piovano (Novara), a cui si aggiunse Andrea Lanza grande esperto del Novecento musicale, il quale si era occupato, alla fine degli anni '90, di curare la pubblicazione del *Ricercare super "Sicut cervus"* e della musica per il documentario Mirafiori FIAT.

Le pagine eseguite comprendono oltre gli inediti conservati alla Biblioteca dell'istituto musicale torinese anche qualche composizione edita ma per lo più non ripubblicata: l'*Entrata* per organo (1943), l'*Elegia* per violoncello e pianoforte (1913), il *Poema* per violino e pianoforte (1934), la *Quiete della notte dai Cinque canti greci* (1927, su testo di Alcmane), la *Canzone dell'anima mia* (1919, su testo di G. M. Gatti), *Datime a piena mano e rose e gigli* (1937, su testo di Boiardo), l'*Elegia drammatica* per violino e

pianoforte (1930), l'*Allegro risvegliato e giocoso* dalla *Sonata in la magg.* per violino e pianoforte (1918), il *Concertato* per flauto, viola e arpa (1942), *Con che soavità* (trascrizione da Monteverdi, 1936)

Da queste celebrazioni, la giornata di studi ha riproposto della critica assai interessante, di rivalutazione sul compositore e che mancava da decenni, (se si esclude lo studio su *Le Baccanti* svolto da Roberto Russi all'interno de *Le voci di Dioniso* nel 2008 e pubblicato a Torino da EDT), ma i concerti non hanno coinvolto esecutori di grande fama o pagine strumentali (orchestrali) significative, anche perché ritenute forse troppo impervie per degli studenti dei corsi superiori di Conservatorio.

Gli interventi del Convegno hanno trovato pubblicazione in un agile volumetto di un centinaio di pagine, edito dal Conservatorio nel dicembre del 2017 e presentato nel mese successivo, dal titolo "G. F. Ghedini: dallo spirito torinese alle suggestioni europee", che farebbe ben sperare nel porre Ghedini in una prospettiva più idonea alla sua figura, non più locale, ma nazionale ed europea e di cui abbiamo fatto in parte uso nelle sezioni precedenti, in particolare per il contributo di Lanza "Ghedini e il teatro d'opera: uno sguardo d'insieme". Da segnalare anche gli articoli di Giulia Giachin e Lucio e l'intervista di Giacomo Indemini ad uno dei pochi artisti ancora viventi primo esecutore al tempo di Ghedini: il violista Bruno Giuranna.

Forse era lecito aspettarsi di più, ma tenendo conto delle ristrettezze di finanziamenti con cui ogni evento culturale nel nostro paese è costretto a misurarsi, ci pare che qualcosa si sia stato organizzato, anche se gli eventi hanno coinvolto solo alcune città, con la grave esclusione di Milano.

III.4 La ricezione e la fortuna dell'opera di Ghedini

Il rapporto con il mondo editoriale musicale è stato per il compositore sempre complesso e sofferto, a tratti ambiguo: infatti, durante il secondo conflitto mondiale (periodo infausto, ma assai creativo per Ghedini, dove raggiunse l'apice con alcuni capolavori orchestrali) pur avendo già pubblicato con Ricordi un paio di melodrammi e un numeroso catalogo strumentale, preferì dare alle stampe alcune pagine di primissimo piano della sua produzione con Suvini-Zerboni. Solo divenendo direttore del Conservatorio di Milano, nel dopoguerra, preferì accettare il contratto in esclusiva con la storica casa milanese. Ciò predetto, di seguito, proponiamo un elenco della pubblicazione delle sue composizioni, che ci darà – seppur in modo rapido – un concreto colpo d'occhio della sua storia editoriale, non dissimile e collegata alla storia dell'editoria musicale italiana, con i suoi pregiudizi e le sue capaci scelte nell'intravedere un prodotto artistico da introdurre sul mercato.

III.4.1 Ghedini e le case editrici musicali

Ghedini cominciò a pubblicare le composizioni giovanili negli anni precedenti il primo conflitto mondiale, a soli ventun'anni, con l'editore Capra di Torino. Nel 1915 l'editore Bianchi – sempre della città subalpina – pubblicò *Tempo di Valzer*, vincitore del concorso “Pagina Musicale” indetto dal periodico *La Riforma Musicale*. Ma ancora nell'autunno del '26, pur docente di Composizione del Liceo Musicale “G. Verdi” non convinceva Carlo Clausetti di Ricordi con l'invio della *Pregghiera pascoliana* e con *Quattro canti su antichi testi napoletani*, *Quattro strambotti di Giustiniani*, *Cinque canti greci* e la *Pastorale elegiaca*. Tutti questi brani sono rimasti per lo più inediti o pubblicati in minima parte da altri editori e ci fanno capire che il successo con la casa editrice musicale di Milano non fu certo immediato⁵¹³. In quell'anno, l'editore Forlivesi di Firenze pubblicò l'*Elegia per violoncello* composta quattro anni prima. Come abbiamo già detto a proposito del direttore Gui, fu la figura di quest'ultimo a far entrare Ghedini nella “scuderia” Ricordi, anche se in un primo tempo fu l'Universal di Vienna ad interessarsi alla *Partita* nel marzo 1927, sempre grazie all'intermediazione del direttore romano⁵¹⁴.

⁵¹³ G. F. Ghedini, “Diario di un anno [1926-27]”, *cit.*, lettere del 22 ottobre e 16 novembre 1926.

⁵¹⁴ Idem, *cit.*, 5 marzo 1927.

L'inizio del sodalizio fu legato alle composizioni, su cui Desderi, nell'anno successivo, pubblicò le prime pagine critiche su Ghedini su *La Rivista Musicale: Due Liriche greche, Due Laudi spirituali* e la *Partita*. Il rapporto continuò con Ricordi negli anni '30 (*Quattro Pezzi da Frescobaldi e Marinaresca e Bacchanale*) insieme ad altre case editrici più o meno importanti: *Ave verum* e *Jesu dulcis memoria* furono pubblicati da Musica Sacra e la *Missa monodica in honorem Sancti Gregori Magni* insieme ai *Due poemi per violino e pianoforte* dall'Universal. Fu *Maria d'Alessandria* nel 1937 a far rompere gli indugi con la casa Ricordi, che inserì nel catalogo l'*Allegro e Adagio da concerto*, il *Concerto a Cinque* e *Due Liriche dal Canzoniere di Boiardo*. Fino al 1942 Ricordi pubblicò altri brani sinfonici e le altre due opere che avevano fatto conoscere Ghedini a teatro: *Re Hassan* e *La pulce d'oro*. Gli eventi bellici interruppero questo rapporto ormai promettente per il compositore. Nell'immediato dopoguerra, fu la rivale Suvini-Zerboni a impegnarsi in numerose e importanti pubblicazioni: il *Concerto dell'Albatro*, il *Concerto Spirituale «dell'Incarnazione del verbo Divino»*, i *Sette Ricercari* per Trio, il *Concerto Grosso* (1946), i *Canoni* per violino e violoncello, il *Primo Concerto* per due pianoforti e orchestra, la *Musica notturna* (1947), il *Capriccio* per pianoforte, la *Corona di Canti Sacri e Laude Spirituali*, i *Quattro duetti su Testi Sacri* (1948), *Billy Budd*, la *Messa del Venerdì Santo*, il *Concerto funebre per Duccio Galimberti* e varie trascrizioni da autori diversi nel 1949. In ogni caso Ricordi, prima del contratto in esclusiva con Ghedini del 1951, pubblicò in quattro anni, dal 1947, il *Concerto per pianoforte e orchestra*, il *Concerto* detto «*il Belprato*», *Le Baccanti*, le *Canzoni per orchestra*, il *Concerto «l'Alderina»*. Negli ultimi 14 anni di vita del compositore, Ricordi diede alle stampe ventisei composizioni e ripubblicò altre già in catalogo o rimaste inedite. Agli altri editori rimasero solo il *Primo Quartetto* per Suvini-Zerboni (un lavoro del 1927, pubblicato nel 1955), *Il girotondo* per la Universal nel 1963 (e risalente al 1959), l'*Allegretto* per pianoforte e *Tre Liriche* su testi di Bacchelli (nel 1959 e 1963) per la Carisch, il *Vocalizzo da concerto*, il *Secondo Quartetto* per archi e i *Tre pezzi* per flauto nel 1960, 1961 e 1963 con la casa editrice Curci. Dopo la morte del compositore, come durante la guerra, le pubblicazioni di nuove musiche di Ghedini si ridussero fino quasi a scomparire: Ricordi pubblicherà nel 1969 la citata *Symphonia*, ricostruita da Salvetti, Carisch nel 1972 *Due intermezzi* per Trio risalenti al 1915 e la *Sonata-Fantasia* per violoncello e pianoforte del 1924, la

romana Pro Musica Studium alcune composizioni per coro a cappella tra il 1979 e il 1983 e Rugginenti, nel 1986, il *Concertato* per flauto, viola e arpa del 1942.

Ignorato quasi completamente il centenario della nascita, negli anni '90 videro la stampa il *Quartetto n. 1* per fiati del 1910 da parte di Ricordi e il *Terzo Quartetto* per archi (nella versione del 1960) per opera di Suvini-Zerboni. Giancarlo Zedde editore di Torino, in collaborazione con il Centro Studi "C. Mosso", si è occupato di pubblicare pagine inedite conservate nel Conservatorio "G. Verdi" di Torino, come il *Ricercare super Psalmum XLI* per pianoforte (nella versione 1944 e 1956), il *Doppio Quintetto per archi e fiati* con aggiunta di arpa e pianoforte del 1921 e la ricostruzione della *Musica per un documentario sulla costruzione dello stabilimento Fiat Mirafiori* del 1939-40.

Un compositore che non ha goduto di un successo teatrale potrebbe sorprenderci per le non limitate incisioni di musica sinfonica, cameristica e corale. Cominciamo dall'elenco di incisioni storiche e comunque non recenti ancora non citate, per occuparci nei paragrafi successivi, con maggior dettaglio delle incisioni più vicine a oggi nel tempo, anche per cercare di dare un significato di ciò che è rimasto distribuito del compositore negli ultimi vent'anni. Come pare evidente, le incisioni sono maggiori dagli anni '90, soprattutto di musiche da camera o meno note, mentre gli anni '50 avevano riscosso una loro fortuna, soprattutto con brani sinfonici (oggi rimasterizzati e proposti in CD). Escluso dalle registrazioni risulta essere il repertorio teatrale con l'eccezione de *La pulce d'oro*.

III.4.2 Il primo mezzo secolo di incisioni

Con l'orchestra "A. Scarlatti" di Napoli, nel 1953 Ghedini diresse il *Concerto "L'Olmeneta"* ove come solisti figuravano Benedetto Mazzacurati e Mario Gusella (Cesenatico FC 1913 - Monghidoro BO 1987), inciso dalla statunitense Colosseum (CLPS 1039); nel 2009 questo brano confluì nel CD NAXOS 8111325, insieme alle *Litanie alla Vergine* e alla trascrizione dell'*Offerta Musicale* di Bach, registrati nel 1954, sempre con la direzione di Ghedini, Marica Rizzo soprano e il coro dell'Associazione "A. Scarlatti".

Al 1959 risale l'LP della RCA (ML 47), contenente brani di Casella, Cesare Brero (Milano 1908 - ivi 1973), Giuseppe Selmi (Modena 1912 - Roma 1987), oltre *all'Elegia per violoncello e pianoforte* del nostro compositore: solisti Selmi e Mario Caporaloni.

Il soprano Jolanda Torriani (Milano 1922 - ivi 2013) e il pianista Antonio Beltrami (Milano 1916 - ivi 2007) incisero un 33 giri, per la Fonit-Cetra (LP 2017) contenente oltre a brani da camera di Respighi, Malipiero, Petrassi, Mario Labroca (Roma 1896 - ivi 1973) e Guido Turchi (Roma 1916 - Venezia 2010), i *Quattro Canti su antichi testi napoletani*. Insieme al *Concerto per violoncello e orchestra in mi b* di Boccherini, l'Angelicum (LPA 5904) distribuì il *Concerto Spirituale "De l'Incarnazione del Verbo Divino"* con soliste Irma Bozzi-Lucca e Luciana Ticinelli-Fattori e l'Orchestra da camera dell'Angelicum, diretta da Claudio Abbado.

Tra i dischi di provenienza straniera si segnala il 33 giri della Kapp (KL 1381) del 1964, contenente oltre a brani barocchi di Manfredini (Pistoia 1684 - ivi 1762), Torelli (Verona 1658 - Bologna 1709), Biber (Wartenberg CZ 1644 - Praga 1704) per tromba, anche l'incisione della trascrizione di Ghedini dal *concerto per due trombe e archi* di Vivaldi: solisti Roger Voisin (Angers 1918 - Newton, Massachusetts 2008) e John Reha, direttore della Kapp Sinfonietta Kenneth Schermerhorn (Schenectady, New York 1929 - Nashville, Tennessee 2005).

Nel 1965, l'etichetta DNG promossa da Enzo Lalli, diffuse l'LP de *il Concerto Funebre per Duccio Galimberti*, con la direzione di Mario Rossi, il complesso strumentale da camera del circolo A.R.C.I. "A Toscanini" di Torino, il tenore Poletti e il baritono Azzarelli

Nel 1967 Ricordi pubblicò un 33 giri (sigla MRC CS-2010) che oltre a contenere brani di Piero Piccioni (Torino 1921 - Roma 2004), celebre autore di colonne sonore dagli anni '50 alla morte, conteneva la registrazione di *Architetture* con l'Orchestra Sinfonica di Roma diretta da Pierluigi Urbini (Roma 1929), direttore anch'egli noto per l'esecuzione di musiche da film.

Giocondo d'Amato incise con la Corale Laurenziana di Chiavenna (SO) il mottetto a tre voci *Ave verum corpus* con l'etichetta ECO (622C); edito nel 1979, l'LP contiene musiche di Palestrina, Festa (Villafranca Piemonte TO 1480 - Roma 1545), Luigi Picchi (Sairano PV 1899 - Como 1970), Kodaly, Irlando Danieli (Lanzo d'Intelvi CO 1942).

La Dynamic (CDS 39) nel 1986 registrava la *Sonata n. 2 in mi b per violino e pianoforte* insieme alla *Sonata in si minore* di Respighi, con Franco Gulli (Trieste 1926 -

Bloomington, Indiana 2001) al violino ed Enrica Cavallo, sua consorte, al pianoforte (Milano 1921 - Bloomington, Indiana 2006).

Il primo CD dedicato a Ghedini è dell'etichetta Bongiovanni (GB 5501), risale al 1987 e presenta, oltre al *Concerto dell'albatro*, il *Trio op. 23* di Balilla-Pratella (Lugo RA 1880 - Ravenna 1955). Esecutori il Trio Brahms, voce recitante Giorgio Giavarini e l'Orchestra Haydn Philharmonia, diretta da Enzo Rojatti. La registrazione avvenne dal vivo a Salisburgo, nell'ambito della rassegna *Aspekte*.

Nel 1990, la Fonè (90 F01) distribuiva un CD che comprendeva tra varie composizioni da camera per fiati (Respighi, Rota, Gian Francesco e Riccardo Malipiero), il *Quintetto a fiati n. 1* di Ghedini, eseguito da "Il Quintetto a fiato del '900".

Nello stesso anno, la Ricordi (CRMCD 1010), proponeva un CD che, insieme ad una serie di brani per fiati di compositori viventi quali Berio, Gentilucci, Salvatore Sciarrino (Palermo 1947), Luca Francesconi (Milano 1956), Ludovico Einaudi (Torino 1955), presentava il brano precedente, questa volta proposto dal Quintetto Arnold.

Ancora nel 1990 abbiamo l'incisione della *Musica da concerto per viola e archi*, con Augusto Vismara solista e Karl Martin alla guida del gruppo strumentale Musica d'oggi, etichetta Bongiovanni (GB 5511); nel CD è compresa *Serenata per Andromeda* di Girolamo Arrigo (Palermo 1930 - ivi 2018) e il *Concerto per archi* di Nino Rota.

Nel febbraio 1992, l'Ensemble Vocale Tangram, probabilmente tra i pochissimi a ricordare il centenario della nascita del maestro, diretto da Giovanni Grimaldi, incideva per la Tirreno *Canti Sacri* comprendente *Hodie Christus Natus est; Maria lavava; Dove vai Madonna mia?*(due canti sacri); i Responsori per il Sabato Santo *Recessit pastor nostre, O vos omnes, Ecce quomodo moritur, Astiterunt reges terrae, Aestimatus sum, Sepulto Domino* e *Velum templi; Ave verum corpus*. La registrazione fu recensita da *Amadeus* (Alessandro Melchiorre), *Il Messaggero* (Guido Barbieri) e *Stereoplay* tra il novembre 1992 e il maggio 1993.

Al 1994 risale un'altra interpretazione del *Concerto dell'albatro*, a cura dell'Arkadia (GI 770-1), in realtà storica ed effettuata dal vivo nel 1951 a Baden-Baden, con il Trio di Trieste, Ernest Ginsberg narratore e la Sudwestfunk Orchester diretta da Hans Rosbaud (Graz 1895 - Lugano 1962).

Nello stesso anno, la Denon (Den CO-78916) pubblica il *Concerto "il Belprato"* con Carlo Chiarappa nella doppia veste di violinista e direttore dell'Accademia Bizantina. Gli altri brani del CD sono *Antiche Arie e Danze* e *Trittico botticelliano* di Respighi e il *Concerto per archi* di Rota.

Del 1997 esce un altro CD completamente dedicato a Ghedini (Stradivarius STR 33395) contenente i *Sette Ricercari*, il *Divertimento contrappuntistico*, il *Capriccio*, il *Ricercare super "Sicut cervus"* e i *Canoni per violino e violoncello* eseguiti da Rodolfo e Arturo Bonucci violino e violoncello, Aldo Orvieto pianoforte.

Nel 1999, l'etichetta Koch-Schwann (CD 317822) metteva in vendita un'altra incisione del *Concerto l'Olmeneta*, con Antonio Meneses (Recife 1957) e Werner Thomas-Mifune ai violoncelli e Georg Schmöhe (Gummersbach, Renania Settentrionale Vestfalia 1939) alla guida dei Bamberger Symphoniker (registrato già nel 1990 e distribuito dalla Koch), insieme alla *Musica da concerto per violoncello e orchestra* sempre con Thomas-Mifune come solista e la Kammerorchester München diretta da Hans Stadlmair (Neuhofe ander Krems, Alta Austria 1929 - Monaco 2019) incisa già nel 1992.

Nello stesso anno in occasione della mostra *Torino all'alba della FIAT*, l'Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte diretta da Marco Santi incidere, su un CD fuori commercio dal titolo *La musica delle macchine, la Musica per un documentario sulla costruzione dello stabilimento FIAT Mirafiori* grazie all'elaborazione degli abbozzi a cura di Carlo Pinelli, Stefano Parise, Giancarlo Zedde, Gianni Monasterolo.

III.4.3 Le incisioni degli ultimi 20 anni

Nel 2002 il Duo Alterno di Torino (Tiziana Scandaletti soprano e Riccardo Piacentini pianoforte) con il soprano Laura Antonaz, il baritono Paolo Servidei, il sostegno della Regione Piemonte e della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, in collaborazione con la Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Torino e il Centro Studi Musicali "C. Mosso", incidono per la Nuova Era (7354) un CD dal titolo *Musica Sacra* contenente *Dimmi, dolce Maria, O figlio, figlio, figlio, Donna, ove sei venuta?, Figlio l'anima t'è uscita*, (da *Il Pianto della Madonna presso la Croce*) *Dì, Maria dolce, Canto d'amore, Quattro duetti su testi sacri, Ave Maria*. Poco dopo la Nuova Era propose un altro CD (7365) con il duo Alterno, dal titolo *Canti e Strambotti*, ove comparivano i *Quattro canti su antichi testi napoletani*, i *Quattro Strambotti di Giustiniani*, le *Quattro liriche dal*

Canzoniere del Boiardo, i Tre canti di Shelley, Aggiu saputo, Vagammo per la foresta di pini, Si come canta.

Nel 2002 la casa discografica Essay (ESS 1075) ripropone insieme alle *Sei Humoresques* di Jean Sibelius, il *Concerto "Il Belprato"* e la *Musica da concerto per viola e archi*. Ne sono interpreti Mela Tenenbaum che si alterna tra violino, viola e viola d'amore, l'Orchestra da Camera Pro Musica Prague diretta da Richard Kapp (Chicago, 1936 - Danbury, Connecticut 2006).

Nel 2010 la Naxos comincia l'incisione dell'opera completa per pianoforte, avvalendosi del pianista Massimo Giuseppe Bianchi: il primo CD (8.572329) presenta tra gli altri i *29 Canoni*, i *9 Pezzi* e il *Tema con Variazioni sulla parola Fede*. Si tratta per lo più di composizioni inedite giovanili conservate alla Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Torino. Il secondo (uscito nell'anno successivo 8.572330) contiene la *Sonata in la b magg.*, la *Fantasia*, il *Divertimento Contrappuntistico*, il *Capriccio* e il *Ricercare super "Sicut cervus"*, comprendendo composizioni che spaziano dal 1913 al 1957.

Nel 2012 la Stradivarius (STR 33840) propone un CD dal titolo *Concerto all'aperto* ove sono contenuti il *Concerto L'Alderina* e *Il Belprato*, oltre la *Sonata per flauto e orchestra*: solisti Francesco e Stefano Parrino, violino e pianoforte, orchestra Stesichoros diretta da Francesco Di Mauro.

Nel 2013 sempre per l'etichetta Naxos (NX 3006), Francesco La Vecchia (Roma 1954), interprete di molto Novecento italiano, tra cui Casella, Giuseppe Martucci (Capua CE 1856 - Napoli 1909), Franco Ferrara (Palermo 1911 - Firenze 1985), Alfredo Catalani (Lucca 1854 - Milano 1893), Petrassi e Respighi, incide *Architettura*, *Contrappunti*, *Marinaresca e Bacchanale*, con l'Orchestra Sinfonica di Roma. Solisti Paolo Chiavacci (Firenze 1962) al violino, Riccardo Savinelli viola, Giuseppe Scaglione violoncello. Per il secondo e ultimo brano si tratta della prima registrazione in studio e stereo, promossa dalla Fondazione Roma avvenuta all'Auditorium di via della Conciliazione tra il luglio e l'ottobre del 2011.

Nello stesso anno ancora la Naxos, pubblica un CD contenente oltre al *Triplo Concerto* di Casella un'ulteriore interpretazione del *Concerto dell'albatro*, ove compaiono come esecutori Paolo Ghidoni (Mantova 1964) al violino, Pietro Bosna al violoncello,

Emanuela Piemonti al pianoforte e Carlo Doglioni Majer (Milano 1955 - ivi 2018) voce recitante. Dirige l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali Damian Iorio (Londra 1972).

Ancora nel 2013, il Wind Quintet National Theatre con il pianista Giorgio Koukl (Praga 1954) incidono oltre al *Divertimento per sei strumenti* di Renato Dionisi (Rovigno, Istria 1910 - Verona 2000), la *Sonatina a 6* di Franco Margola (Orzinuovi BS 1908 - Nave BS 1992), la *Scenetta pastorale* di Alessandro Longo (Amantea CS 1864 - Napoli 1945), la *Sonata a quattro* di Vittorio Rieti (Alessandria d'Egitto 1898 - New York 1994), il *Concerto a Cinque* di Ghedini del 1934 (ed edito da Ricordi nel 1937) per l'etichetta Mondo Musica.

L'importante casa discografica Sony dedica nel 2016 il CD 88985366412 agli *Appunti per un Credo*, la *Musica Notturna*, gli *Studi per un affresco di battaglia*, la *Sonata da concerto per flauto, archi e percussioni*: i solisti Andrea Tacchi e Chiara Morandi violini e Andrea Oliva flauto, interpretano i brani con l'Orchestra della Toscana diretta da Daniele Rustioni (Milano 1983). Il cofanetto è recensito da Luca Fialdini su www.tuttomondonews.it.

Assente *Re Hassan*, oltre alle opere mai rappresentate, anche se l'atto unico *L'intrusa* meriterebbe una versione radiofonica o un riversamento su CD, troviamo, attraverso i servizi musicali *Spotify* e *Amazon Music*, un progetto della Fondazione De Ferrari di Genova (che acquisì il fondo del musicologo Edward Neill, Firenze 1929 - Genova 2001, alla sua morte) dal titolo *Musiche di G. F. Ghedini*, realizzato nel 2015, a cinquant'anni dalla morte del compositore. Il vol. I contiene, oltre a *La pulce d'oro* diretta da Sanzogno con l'Orchestra della RAI di Milano, l'*Elegia per violoncello e pianoforte* citata nell'LP RCA del 1959 e le *Tre liriche di Pascoli* con Irma Bozzi Lucca soprano e Antonio Beltrami al pianoforte.

Musiche di G. F. Ghedini vol. II, comprende l'*Ouverture pour un concert* (Orchestra Sinfonica della RAI di Milano diretta da Claudio Abbado), il *Divertimento in re magg.* (Franco Gulli violino, Lovro von Matačić, Fiume 1899 - Zagabria 1985, alla guida dell'Orchestra Sinfonica della RAI), l'*Antifona per Luisa* sempre con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Milano, il Piccolo Coro della RAI e la direzione di Nino

Antonellini (Narzole CN 1907 - Roma 1994) e il *Quartetto n. 1* (Nuovo Quartetto di Milano).

Musiche di G. F. Ghedini vol. III è sempre fruibile con i servizi *Spotify* e *Amazon Music*, prevede invece il *Concerto l'Alderina*, *Architetture* e il *Concerto dell'albatro* ove troviamo impegnate l'Orchestra "A Scarlatti" di Napoli, l'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma e quella del Teatro La Fenice di Venezia dirette rispettivamente da Francesco Molinari-Pradelli (Bologna 1911 - ivi 1996), Hans Rosbaud e Nino Sanzogno. Solisti Giuseppe Prencipe (Manfredonia FG 1926 - Napoli 2018) violino, Jean-Claude Masi (Ginevra 1932 - Napoli 2016) flauto e il Trio Santoliquido. *Musiche di G. F. Ghedini* vol. IV contiene il *Concerto Grosso*, la *Sonata da Concerto*, la *Musica da Concerto* e *Quattro Duetti su Testi sacri*. Franco Caracciolo (Bari 1920 - Napoli 1999) dirige l'Orchestra "A. Scarlatti" di Napoli e Mario Rossi quella della RAI di Milano. Solisti Jean-Claude Masi, Bruno Giuranna, Rita Martini e Rosina Cavicchioli. Nel vol. V di *Musiche di G. F. Ghedini* troviamo la *Sonata per flauto, archi e percussioni*, la *Musica per violoncello e archi*, *l'Adagio e Rondò per Quartetto d'archi* e il *Concertato per flauto, viola e arpa*. Interpreti sono Elaine Shaffer (Altoona, Pennsylvania 1925 - Londra 1973) flauto, Egidio Roveda violoncello, Claudio Montafia flauto, Win Janders viola, Gabriella Bosio arpa, l'Orchestra della RAI di Milano diretta da Ghedini e Mario Rossi. Nell'ultimo track è presente un'intervista di Neill ai tre interpreti del *Concertato*.

Come si può notare in meno di quindici anni le interpretazioni (anche se in larga parte si tratta di digitalizzazioni di vecchie incisioni) sono state quasi pari a quelle comparse tra gli anni dal 1952 al 1999, in un arco di tempo più che triplo: segno certo di una maggior diffusione di registrazioni e soprattutto di una più vasta scelta di repertorio, relativa preferibilmente alla musica da camera (anche vocale), ai brani inediti, ai brani giovanili o dell'ultima maturità. Si tenga conto che nel periodo 1952-1965 l'autore era vivente e in qualche caso esecutore.

Se è vero che non abbiamo quasi incisioni in commercio del teatro musicale di Ghedini, c'è da aggiungere altresì che sulla piattaforma YouTube sono disponibili registrazioni live di una parte dei suoi titoli:

- *La Pulce d'oro* diretta da Nino Sanzogno con l'Orchestra della RAI di Milano

https://www.youtube.com/watch?v=t1anb7_Wq_w

<https://www.youtube.com/watch?v=LhE9psWhHFU>

<https://www.youtube.com/watch?v=3brUbIBjIFg>

- *Billy Budd* nella ripresa avvenuta nel 2018 alla Sala Verdi del Conservatorio di Milano

<https://www.youtube.com/watch?v=i48jzG1WMXE>

- *Lord Inferno* nella versione radiofonica del Premio Italia andata in onda nel 1952

<https://www.youtube.com/watch?v=AHHjJpob79U>

CONCLUSIONE III PARTE

Riguardo questa terza sezione della nostra indagine i dubbi che ci hanno assalito sono stati molti, sia riguardo alla congruità con il nostro lavoro, sia sulla difficoltà di reperire un materiale che pur non del tutto completo, nella sua vastità, ci dà l'immagine di un compositore che non è stato ai margini della vita musicale italiana tra le due guerre e nell'immediato dopoguerra. Indubbiamente le critiche analizzate in questa parte sono state determinanti a confermare e integrare quanto emerso nella disamina dei libretti, nel carteggio relativo alle esigenze estetiche del suo comporre, alle problematiche della stesura e della rappresentazione delle opere e nelle recensioni *a caldo* delle prime del suo teatro musicale. Il rapporto instaurato con i direttori d'orchestra, compositori, solisti, le istituzioni musicali (importanti ma di numero limitato), gli allievi, di cui ci siamo soffermati con i due più celebri e, per certi aspetti antinomici, ha sottolineato da un lato il suo prestigio artistico, ma anche una difficoltà personale del compositore a far parte della società musicale, dove le figure frequentate erano selezionate, spesso scartate dopo qualche approccio non andato necessariamente a buon fine e, talora, sono state ridotte a collaboratori fidati, amici, ex studenti, in una diffidenza divenuta proverbiale. Certamente i giudizi sommari dettati dal compositore non lo hanno aiutato, come non gli hanno giovato alcune prese di posizioni (a parola) immutabili, di sapore ottocentesco che, di fatto, contraddicevano il suo operare, comunque contemporaneo, anche se non aperto alle ultime correnti. Abbiamo osservato come le rare riprese teatrali abbiano ricevuto critiche non sempre positive, ma siano state redatte da autori rilevanti e quanto le città in cui Ghedini ha operato abbiano dedicato istituti musicali o anniversari, convegni in sua memoria e concerti di musiche inedite o comunque non più rieseguite – in alcuni casi – da oltre ottant'anni (il capoluogo piemontese e il suo luogo di nascita gli hanno intitolato anche una via). L'elenco di edizioni e il riversamento in vinile o su CD, per quanto arido alla lettura e forse aggiornabile, ci ha dato la misura di un compositore che, trascurato nel genere di cui ci siamo occupati, viene ascoltato ed eseguito nel genere strumentale (non solo in Italia); tra l'altro, sia sul versante delle edizioni che delle incisioni, possiamo dire che la morte non abbia provocato un oblio o comunque una flessione (se non nel periodo tra gli anni '70 e gli ultimi anni del secolo XX), dove comunque, a differenza degli studi,

non si è assistito ad una forte riduzione, per non dire una totale mancanza. Ritornando alla bibliografia critica, abbiamo potuto rilevare come le riviste appartenenti alle principali correnti e case editrici si siano comunque occupati stabilmente della sua produzione e anche del teatro musicale in particolare: da *Musica d'oggi*, diretta nella sua ripresa editoriale da Guido Valcarengi, figlio di Renzo, e Riccardo Allorto e pubblicata da Ricordi, a *La Fiera Letteraria*, che vantava un comitato direttivo alla fine degli anni '40 composto da Alberto Savinio, Corrado Pavolini, Enrico Fulchignoni (Messina 1913 - Parigi 1988), da *La Rassegna Musicale*, diretta da Guido M. Gatti ed edita da Bompiani, a *La Scala, rivista dell'opera*, diretta da Franco Abbiati e diffusa dall'editore Delfino di Milano, dalla *Rivista Musicale Italiana* ancora edita a Torino dai F.lli Bocca al periodico *Fontes*, dedicato alla Filologia Classica e alla Storia dell'Arte, da *Musicalia*, diretta a Genova da Edward Neill, nominato erede per un certo periodo da M. Grazia Ghedini di tutto il materiale rimasto nella casa di Nervi ove il compositore aveva trascorso gli ultimi mesi di vita, a *Il Diapason* di Milano, dedicato alla musica contemporanea, diretto da Herbert Fleischer in collaborazione con Luigi Pestalozza (Milano 1928 - ivi 2017) e Piero Santi, da *Studi Musicali*, organo dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, edita a Firenze da Olschki e diretta da Gatti fino alla sua morte, a *Chigiana*, diretta da Mario Fabbri, (Firenze 1931 - ivi 1983) ed emanazione dell'omonima Accademia senese, passando attraverso le testate *Il Corriere della Sera*, *La Stampa*, *L'Unità*, *Epoca*, *Il Mondo*, *Oggi*, *Il Secolo XIX*, *Il Giorno*, *Il Lavoro*, *Il Corriere Mercantile*, i lavori del compositore sono stati esaminati, giudicati severamente, letti con fervore appassionato, trattati con indifferenza, considerati come il futuro del teatro musicale italiano, ma comunque recensiti, spesso anche con pedante dettaglio. Ad essi si aggiungono Annuari di Conservatori e Accademie, le guide all'ascolto di *Maria di Alessandria* e *Re Hassan*, atti di Convegni (anche dedicati a Torino, Gozzano, Gatti, Serafin), prefazioni di pubblicazioni musicali, capitoli di alcuni saggi, dedicati anche ad altri compositori o ad altri aspetti del mondo musicale contemporaneo, di Mila, Gavazzeni, Montale che ci danno la misura dell'impostanza attribuita a Ghedini. A tutta questa rassegna, vanno ad integrarsi le interviste al compositore (rare e che non sempre rendono giustizia alla sua arte, ma abbiamo già detto che la comunicazione del suo produrre non era certo elemento di spicco per Ghedini) e più importanti – non solo perchè più esplicite ma anche perchè

avvenute a distanza di tempo – quelle a Berio, Petrassi, Giuranna, che, pur a volte colpendo nei suoi lati deboli, ci portano ad una sua definizione concreta e in larga parte oggettiva. In particolare l'intervista a Petrassi ci ha permesso non solo di evidenziare gli aspetti positivi e non del compositore piemontese, ma, a distanza di oltre ottant'anni dall'inizio della loro amicizia, ci ha reso chiaro – come abbiamo sostenuto – quanto fosse determinante che un brano venisse diretto da un direttore d'orchestra particolarmente in auge, ma al contempo quanto nella musica della piena maturità di Ghedini fuoriuscisse comunque la sua caratterialità:

Nel 1938, [...] io colsi l'occasione per commissionare un'opera al mio amato amico e stimatissimo musicista, che era quell'epoca una figura rilevante e piuttosto problematica. [...] *Marinaresca e Baccanale* ad esempio, era stata diretta da De Sabata e questo era un avvallo importante. [...] (Ghedini a quel tempo) non aveva ancora connotati stilistici ed espressivi molto precisi che ha acquistato dopo. [...] *Architettura* è il primo lavoro in cui riconobbi uno stile [...] secco, contrappuntistico, molto umorale, a tratti passionale, ma di una passionalità contraddetta da una certa secchezza nel porgersi; ed era proprio questa passione repressa attraverso questa rudezza a confondere un po'⁵¹⁵.

Questa testimonianza umana, prima ancora che musicale (ma chi meglio potrebbe giudicare, a distanza di tempo, se non un collega quasi coevo?), fa luce sulla produzione anche teatrale del maestro di Cuneo, assai di più di molte analisi dichiaratamente tecniche: ci fa capire quali siano stati i suoi limiti, che tuttavia non giustificano un totale oblio del suo genere teatrale, ci rende consapevoli delle difficoltà incontrate nel raggiungere un proprio stilema musicale, per fattori numerosi e divergenti. Ma ci ricorda che questa poetica, c'è stata, ha abbracciato almeno la metà della sua produzione melodrammatica (se teniamo conto anche dei suoi lavori non rappresentati) e ci spiega, probabilmente, al di là di dissapori personali e appartenenza a *scuole*, perché essa non abbia attecchito e non abbia trovato, in modo durevole e unanime, consensi di critica e pubblico.

⁵¹⁵ Colloquio del 10 giugno 1993 avvenuto tra Stefano Parise e Goffredo Petrassi nella sua casa romana, riportato in S. Parise, *cit.*, p. 355-356.

CONCLUSIONI GENERALI

Questa nostra indagine ci ha visto verificare il percorso di una nuova versificazione che caratterizza la poesia per musica italiana del secolo scorso, evidenziando le mutate relazioni tra librettista e compositore. Il mondo del teatro musicale del '900 (e non meno quello italiano) non ha proposto delle linee di tendenza così nette come nei secoli passati, a causa di correnti artistiche sempre nuove, società ed economie in continua evoluzione, e, rimanendo alla nostra penisola, non c'è stato un "nuovo Puccini"⁵¹⁶, come il pubblico del melodramma avrebbe auspicato. Ci sono state delle generazioni di scuole in Italia a cui Ghedini non ha appartenuto, un po' per minore fama inizialmente (in quanto più giovane e sprovvisto di relazioni internazionali), un po' perché egli ha creato – in modo inconsapevole – un atteggiamento *understatement* nei confronti della sua produzione, quando vantava una certa celebrità; ciò va ad aggiungersi al fatto che il comunicare un'estetica riguardo al fare musica contemporanea, a quel tempo, era diventato qualcosa di molto serio, impegnato ideologicamente e assai diverso da quando il compositore si era formato e aveva cominciato a muovere i primi passi nel panorama musicale. Si può dire che, a livello di comunicazione, ancora negli anni '60, Ghedini non sembrava essersi mosso dai tempi di quella Torino, che, ventenne ed emergente direttore d'orchestra, l'aveva accolto alla vigilia della prima guerra mondiale, con Gozzano, Giani, l'editore Giuseppe Bocca, l'industriale mecenate Riccardo Gualino o il fondatore de *La Stampa* Alfredo Frassati quarantacinque anni prima. Egli non era cresciuto in città (per cui il capoluogo piemontese costituiva già qualcosa di meraviglioso e frenetico per la sua visione di mondo), non aveva integrato la sua formazione musicale all'estero come molti musicisti italiani del tempo (diplomandosi a Bologna, città prestigiosa come ateneo, ma non all'altezza di offrire nel teatro musicale uguali prospettive), non aveva dimestichezza con gli studi classici per diffondere una sua poetica basandosi su aspetti extramusicali e, infine, non ci ha lasciato pagine critiche come molti compositori suoi contemporanei (si pensi ai copiosi scritti di Casella, Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola). Aveva coltivato abbastanza, da maestro sostituto, il melodramma verista per detestarlo e rifiutare un teatro

⁵¹⁶ Ciò non è certo un limite, ma una caratteristica del '900, sempre vario e alla ricerca di nuove esigenze, tenendo conto che le mutate condizioni sociali non hanno più permesso una mitopoiesi intorno alla figura del melodrammaturgo.

musicale basato sulla vocalità del solista, sulla spettacolarità. Aveva studiato sufficientemente la musica sacra e la polifonia per cominciarla ad approfondire attraverso cori amatoriali, attingendo (cosa non semplice circa un secolo fa) dalle prime edizioni a stampa in circolazione di musiche italiane del Rinascimento e della prima età barocca e sapendole proporre, con vivace costanza didattica, a generazioni di studenti. Da esse ha tratto ispirazione per comporre molte pagine sacre, affinando con continuità certosina un contrappunto – rinnovato e novecentesco – che poi ha espresso nelle parti corali o sinfoniche dei suoi drammi. Il suo carattere spigoloso (e talvolta candidamente ingenuo) non lo ha aiutato in un mondo – come quello artistico e musicale – dove la diplomazia e le alleanze non sono mai state meno importanti del talento. Tuttavia, questo compositore, in età matura, in un momento certo non favorevole come quello immediatamente precedente il secondo conflitto mondiale, ha ottenuto risonanza (anche nel teatro musicale), approdando ad un incarico prestigioso presso il Conservatorio di Milano. La sua immersione nella musica, nella scelta timbrica, nell'orchestrazione è sempre stata un tratto personale, sicuro del suo comporre che lo ha contraddistinto e su cui, come abbiamo visto, ha fondato uno degli elementi della sua poetica nel teatro musicale. Era anche un convinto assertore della *performance* della pagina musicale (sua o di altri): gli allievi ricordano sue letture al pianoforte (con la voce) memorabili, in un'epoca in cui la riproducibilità non era certo quella odierna; al contempo, pretendeva – è il caso di dire – degli interpreti *all'altezza* nel debutto delle sue opere, non tanto in senso meramente tecnico, ma, potremmo definire, di vicinanza spirituale con la composizione da lui proposta e, per il teatro, di affinità drammatica con il personaggio interpretato. Per questo, Ghedini prediligeva allievi e amici per il primo ascolto privato al pianoforte di sue composizioni e, quando possibile, per il loro debutto in pubblico: ciò avveniva per il repertorio solistico, da camera e talvolta sinfonico, mentre nel campo teatrale, dove il cast è ampio e spesso anche un compositore di maggiore spessore non può dettare legge su ogni dettaglio, a causa di consuetudini e gerarchie, la sua preferenza insisteva sul timbro vocale per i cantanti, sulla personalità artistica e sulla capacità di intendere ciò che veniva richiesto per i direttori, così come registi, scenografi, costumisti, pur nell'espressione del loro talento artistico e della loro professionalità, erano scelti se sintonizzati sul suo modo di *sentire* la scena. Queste posizioni, come altre sue caratteristiche, le abbiamo potuto ricavare dalla lettura delle lettere. A questo proposito, la monografia ad esse dedicata di

Stefano Parise è risultata ineludibile, come la critica di Salvetti, Bonisconti, Gavazzeni e i contributi degli atti dei convegni del 1986 e del 2016 di Giachin e Lanza. Chiaramente queste fonti sono state integrate con l'intero *corpus* dei libretti editi e non, che ci ha riportato la lingua usata dai librettisti e le istanze estetiche generate tra poesia, azione drammatica e musica. La quasi integrale bibliografia di critica e recensioni della III parte a cui ha fatto seguito l'appendice, (contenente – tra l'altro – alcune lettere inedite indirizzate a e ricevute da casa Ricordi di Ghedini, Tullio Pinelli, Previtali e una raccolta di immagini significative e non scontate) hanno completato le due parti precedenti nell'acquisizione di elementi per la nostra indagine. La tavola sinottica ci ha consentito, nel corso della biografia ghediniana, di aver sott'occhio eventi significativi del mondo musicale, letterario, teatrale, cinematografico.

Crediamo, con tutte le riserve del caso specifico del compositore, della contraddittorietà del genere teatrale e del periodo storico, di essere riusciti a trarre delle indicazioni volte a produrre una poetica per il teatro musicale di Ghedini; elemento che la critica non aveva negato, soprattutto quella non prevenuta e vicina alla complessa impostazione del musicista, ma dalla cui sintesi gli storici della musica avevano saputo trarre soprattutto concetti di eclettismo, di mancanza di statura artistica, influenzati, talvolta, da alcune posizioni criticabili del compositore, in altri casi, dall'essersi limitati a interpretare solo un aspetto meno felice in un repertorio che poteva stentare ad essere accettato. Questa posizione negativa ha trovato origine, nell'immediato secondo dopoguerra, dal fatto che tali storici, non dotati nella loro formazione di strumenti peculiarmente musicologici, hanno giudicato Ghedini con il metro della differenza esistente tra estetica e poetica proposto da Croce, secondo cui la prima designava la teoria dell'arte come espressione (come teoria filosofica vera e propria), mentre la poetica era considerata come una disciplina pratica, volta a determinare concetti sull'arte con funzione classificatoria. Per Croce e la critica crociana, la poetica è vista come qualcosa che nasce dall'artista stesso non schematizzabile e irripetibile, una norma sui generis, dove «l'opera d'arte è misura di se stessa». Tenendo conto che la musica di Ghedini ha espresso sempre una parvenza di cerebralità e astrattezza, di mancanza di sentire per chi la ascoltava (in realtà ciò non era, come abbiamo visto, nelle intenzioni del compositore, per il quale il *sentire* era molto importante), essa non ha mai posseduto le caratteristiche richieste dall'estetica crociana

e, al contempo, alcune posizioni draconiane di Ghedini riguardo alle nuove avanguardie hanno impedito che la sua produzione potesse essere rigiudicata con maggiore apertura di vedute dopo la sua morte. Spesso un'analisi che si ferma alla superficie non è comunque oggettiva e, in ogni caso, non fa emergere neppure gli anacronismi e le eventuali debolezze di un compositore. Possiamo dire che la produzione di Ghedini è stata classificata in quattro fasi, nelle quali, ad un periodo iniziale legato ancora al tardo romanticismo, all'impressionismo (e talvolta al neoclassicismo italiano), segue un secondo periodo in cui la libera rilettura della polifonia italiana protobarocca lo porta ad un agnosticismo proprio dell'arte per l'arte, vicino al neobarocco di Dallapiccola, Petrassi e – almeno in *Partita* per orchestra del 1926 – a Casella (oltre al contrappuntismo di Hindemith). Negli anni della guerra, successivi alle prime tre rappresentazioni teatrali, Ghedini raggiunge la piena maturità con un linguaggio a tratti politonale, aspro, metafisico, quasi cubista che reinterpreta i blocchi del concerto grosso barocco in *Architetture* del 1940 e tocca vertici metafisici nel *Concerto dell'Albatro* (1945), ove al trio concertante vengono contrapposti una voce recitante e un inconsueto organico orchestrale, a cui fa contorno una timbrica fredda e stupita. Nell'ultimo decennio, successivo agli ultimi due atti unici teatrali, il musicista ritorna a posizioni neoromantiche, proprie di alcuni Concerti (il *Basiliensis* del 1954, quello per orchestra del 1956 dedicato allo scomparso Cantelli, la *Fantasia* per pianoforte e archi del 1958 e la *Sonata* da concerto per flauto, archi e percussioni dello stesso anno).

All'interno di queste stagioni, si colloca la produzione teatrale di Ghedini della quale ci siamo occupati nelle pagine precedenti: i suoi lavori drammatici sono assai divergenti per soggetto, ambientazione, in qualche caso – si pensi al non rappresentato *L'intrusa* – per corrente letteraria. Ciò nonostante, è stato rilevato come l'interpretazione della teoria del significato archetipico di Freyde ci abbia aiutato a collegare pagine teatrali così diverse ed è interessante osservare come questo teatro sia sempre di marca novecentesca, indipendentemente dall'epoca o dalla natura della fonte letteraria: tragedia greca, commedia contemporanea, opera narrativa. Tutti i protagonisti del suo teatro, con la dovuta eccezione di *Gringoire* (che muore romanticamente, per la libertà dei suoi versi e innamorato), non sono eroi nel senso tradizionale della parola. E, se non possiamo negare che l'agire di Ghedini nella drammaturgia sia stato più di una volta dettato dall'occasione,

ci pare inverosimile, desunta quella che costituisce la sua poetica dal suo carteggio, che ciò sia avvenuto per casualità. Cominciando da *L'intrusa*, in una veloce rassegna dei protagonisti, il titolo viene dato ad un personaggio che non appare, (percepito solo dall'avo, dotato di più parte e di maggior scavo psicologico) e che alla fine del dramma toglie la vita a madre e neonato che non compaiono in scena, due vittime inermi e accomunate dalla malattia. Questa *Intrusa* non viene citata, perché la Morte, soprannaturale e immortale, è dotata di un potere assoluto su tutti i viventi. In *Maria d'Alessandria* potremmo dire che la protagonista comunque compia un percorso, un'evoluzione e che questo itinerario anche inverosimile sia generato dalla remota fonte trecentesca di Cavalca, ma, quanto affermato nella prima parte del nostro lavoro ci porta a sintetizzare che la primordialità di Maria riassume la fatalità di un femminile che attraversa la storia, che è collocata in essa (la vicenda si ambienta nel tardo antico), ma presenti al contempo l'impudenza e la seduzione distruttiva e autodistruttiva di un personaggio come Lulu, riproposto in musica da Berg nel 1937 a Zurigo, dopo la versione teatrale di Wedekind (*Erdgeist* fu rappresentato a Lipsia nel 1898 e, congiuntamente a *Der Büchse von Pandora*, dopo una serie di censure, ad Amburgo nel 1913). Prima di essere redenta e sottostare ad un destino cristiano di espiazione, la protagonista ci ricorda Marina del romanzo *Malombra* di Fogazzaro, da cui forse Meano ha tratto ispirazione. Hassan è un personaggio ripetitivo nella sua mancanza di pietà, nel suo sospetto che è volto a difendere il suo potere, nel suo egoismo, capace di abdicare il regno al figlio (traditore) solo quando lo ha ormai perduto. È un uomo potente, ma che non sa essere diplomatico o nascondere il proprio orgoglio per salvare un popolo di cui è responsabile: è almeno da sottolineare che, mentre Pinelli stendeva questo libretto, certamente antimilitarista, nella penisola iberica (dove *Re Hassan* si ambienta), a seguito del colpo di stato del 17 luglio 1936, si stava combattendo la guerra civile che vedeva coinvolti, in opposti schieramenti, l'Italia fascista, la Germania nazista e il Portogallo di Salazar a fianco dei nazionalisti, e l'Unione Sovietica e il Messico alleati ai repubblicani. Ritornando al protagonista, Hassan è un uomo che è stato capace di ripudiare la moglie e farsi odiare dal figlio per la propria avidità di potere (anche se entrambi i personaggi sono comunque impregnati in modi diversi di vizi che li accomunano con Hassan). L'unico sentimento che il re si concede è emozionarsi per la dolcezza della nuora e intristirsi per la notizia del suo decesso; infine, appare colmo di dignità nel momento della sconfitta e

della propria morte, che, nella versione originale, viene proposta in un modo totalmente antillusionistico e antispettacolare, secondo quelli che abbiamo definito tratti caratteristici del teatro musicale di Ghedini e del suo collaboratore Pinelli, senza proferire parola, in opposizione all'atteggiamento tenuto nel corso di tutto il dramma: «Questi si raccoglie, rabbrivendo, sotto il mantello e piega in silenzio il capo sul petto⁵¹⁷».

La protagonista della commedia di Pinelli (che tuttavia non esiste) è la pulce (lo evinciamo dal titolo) e, usando le categorie di Frye, essa costituisce un εἶρων, l'elemento che ingannando porta alla felice conclusione, mentre la coppia che si verrà a formare – Lupo e Lucilla – è costituita da due ἀλαζῶνες, secondo la commedia antica, due rustici di campagna di basso rango, che, tuttavia, con il loro mentire costante pervengono ai loro obiettivi, i quali potrebbero essere inizialmente non i medesimi. Nel libretto de *La pulce d'oro*, l'estrazione sociale e culturale dei personaggi è omogenea (di umile estrazione), se vogliamo come in *Re Hassan* (dove al re o al principe si avvicinano ambasciatori, generali, cortigiani), e ciò dà, secondo la tradizione, un'*allure*, un'atmosfera già di per sé comica. L'ambiente sociale di questo atto unico si distanzia invece da *Maria d'Alessandria*, ove si alternano schiavi, marinai, pellegrini, penitenti, pastori, un custode del fuoco, un diacono, un navarca, un eremita. La commedia presenta comunque una maggiore convenzionalità del resto degli esempi drammatici ghediniani, ma l'elemento fiabesco, irrazionale, grottesco, morale prevale; la pulce rende manifeste le reali intenzioni dei personaggi e quindi è un elemento drammatico assai importante, anche se è un mero oggetto del desiderio.

Le Baccanti costituiscono una tragedia che, per il soggetto, le ambizioni, ha generato maggiori critiche e reazioni, ma in cui troviamo confermata la presenza di un eroe perdente (Penteo), una vittima uccisa in modo macabro da una madre inconsapevole in preda ad una *trance* o μανία. Penteo è un giovane che assolvendo alla funzione di tiranno non può che essere di ostacolo al culto (recente) di un giovane dio, a cui le cittadine tebane hanno aderito (compresa la madre Agave) e gli anziani Cadmo e Tiresia si sono dovuti rassegnare: se ci trovassimo in una commedia, il ruolo di Penteo sarebbe assimilabile a quello di un anziano, mentre nella tragedia è destinato a essere vittima per il suo

⁵¹⁷ Tullio Pinelli, *Re Hassan*, Milano, Ricordi, 1938, p. 46.

conformismo. I protagonisti del teatro musicale di Ghedini non sono degli *inetti*, non troviamo Zeno Cosini, Filippo Rubé o Vitangelo Moscarda per rimanere alla letteratura italiana e su questo pesa l'anacronismo di alcune scelte del compositore piemontese: in un'intervista ad *Epoca* del 1962⁵¹⁸, Ghedini affermava che, a differenza di altri musicisti del '900, nei suoi lavori non c'era posto per «un dirigente d'azienda o un volo notturno di un aeroplano, perché essi passano di moda». Un giudizio discutibile che fa sì che i protagonisti del suo teatro poggino sul mito, siano destinati ad una certa sofferenza, all'esclusione dalla società a cui appartengono, ma che ha anche un fondo di verità: alcune espressioni della nuova avanguardia musicale trovano oggi – in una mutata condizione sociale – difficoltà ad essere apprezzate, al contrario dei personaggi di Pirandello (assai poco amati da Ghedini) di Shakespeare o dei tragediografi greci (e nel teatro musicale del secondo Novecento trovano costante fortuna ricettiva quelli di Britten o Henze).

Per continuare la rassegna dei protagonisti del teatro di Ghedini, *Billy Budd* è un diverso, insieme un disadattato (non sa quasi parlare) e un promettente gabbiero troppo bello, forte, disinteressato o autonomo per stare a bordo di una nave, dove (come in una tragedia greca) gli interessi individuali debbono sottostare a quelli della società/comunità. Il corifeo ci dice molto sull'omicidio del protagonista: «una povera creatura s'è scoperta nella sua impotenza»⁵¹⁹, ma questo stesso personaggio, così angelico e brutale insieme, sa accettare serenamente l'impiccagione con l'accettazione di una ingiusta Giustizia, rientrando in una condizione di gratuità dell'essere vittima tipica di molta letteratura di età vittoriana. Franco Buffoni⁵²⁰ evidenzia come il desiderio di trasformazione fosse imparentato con il romanzo psicologico a sfondo interiore in questo periodo storico-letterario e, a questo proposito, troviamo un Lord Inferno/Paradiso, autentico nelle sue antinomiche metamorfosi, per la prevalenza dell'elemento fantastico e morale, da cui lo spettatore non può richiedere molto in verosimiglianza. L'intento originario di Beerbohm era quello di una parodia ispirandosi a *The Rape of the Lock* di Pope, sposando le teorie hobbesiane riguardanti le leggi di natura, su cui Wilde – così apprezzato da Beerbohm – invece dissentiva. Nelle prime pagine di *The Happy Hypocrite*⁵²¹ c'è più spazio, rispetto

⁵¹⁸ Grazia Livi, "Intervista a G. F. Ghedini", in *Epoca*, n. 632, 4 novembre 1962, p. 99.

⁵¹⁹ Salvatore Quasimodo, *Billy Budd*, Milano, Suvini-Zerboni, 1949, p. 13.

⁵²⁰ Franco Buffoni, *Carmide a Reading*, Roma, Empiria, 2002.

⁵²¹ Max Beerbohm, *The Happy Hypocrite*, tr. it. di A. Camerino, Milano, Bompiani, 1947.

al libretto di Antonicelli, per indulgere su Lord George, terrore dei bambini e delle donne del quartiere prima della sua metamorfosi di specchiata moralità e, nella conclusione, è Gambogi a strappargli letteralmente la maschera quando si è trasformato in Lord Paradiso.

Dunque Ghedini fa una scelta che potremmo definire antiquata riguardo ai personaggi, come da lui espresso nell'intervista citata, ma essi, tuttavia, costituiscono una novità per la scena italiana, traendo origine da pagine di letteratura inglese contemporanea poco note nella nostra realtà culturale di allora. In una parola potremmo dire che i protagonisti del suo teatro musicale sono impregnati di vizi o mossi da ideali non condivisi, come da lui affermato nella suddetta intervista: «per tesserci attorno un dramma musicale, ci vuole un personaggio [...] che senta con forza certe passioni come l'odio, l'amore, la gelosia [...]»⁵²².

Per Ghedini quella che fa la differenza è la «magia, quell'elemento imponderabile ardente, quel raptus dell'ispirazione che il musicista ha tra le mani senza neanche saperlo»⁵²³: anche se in realtà il suo edificio compositivo appare ai più frequentemente solido, cerebrale, freddo, esso non è tuttavia prodotto – almeno sistematico – di ripensamenti e l'elemento drammatico, espressivo, che crea “atmosfera” è viceversa rilevante. Ai personaggi dovremmo accostare una rapida rassegna degli ambienti del suo teatro che danno origine a quel giusto *tono* così vagheggiato e perseguito dal compositore, che si ritrovano anche in altri repertori della sua produzione. Prevalgono ambientazioni marine (*Maria d'Alessandria*, *Billy Budd*) e scene di condanna a morte o di sfrenatezza (*Re Hassan e Billy Budd* da un lato e *Maria d'Alessandria*, *Le Baccanti* dall'altro), con qualche propensione al fantastico e al grottesco (*La pulce d'oro* e *Lord Inferno*) e un'aura di spiritualità laica o meno (*Maria d'Alessandria*, *Le Baccanti*, *Billy Budd*). Proprio un'opera poco rappresentata e che ha ottenuto scarso successo come *Le Baccanti* è significativa al massimo grado della sua poetica: depositata inizialmente da Tullio Pinelli al visto censura – come possiamo osservare dalla lettera del 3 gennaio 1945 inserita in appendice – con il titolo di *Penteo*, la tragedia non si limita a ripercorrere l'azione scenica di Euripide, ma rielabora il peso sulla scena di alcuni personaggi e il rapporto che tra loro

⁵²² G. Livi, “Intervista a G. F. Ghedini”, *cit.*, p. 99.

⁵²³ Eadem, *cit.*, p. 98.

intercorre (Agave e Tiresia in particolare), mostrando nella finzione, senza giudizio, eventi spaventosi ad un pubblico che è stato testimone, durante il secondo conflitto mondiale e le dittature coeve, di fatti non meno raccapriccianti. Soprattutto la rappresentazione della macabra morte di Penteo richiede a Ghedini una creazione timbrica che possa rievocare un'atmosfera favolosa e soprannaturale e l'intero dramma musicale è caratterizzato da un soggetto arduo, il cui clima, mistico e invasato al contempo, non potrebbe essere espresso dai canoni del teatro d'opera italiano. Di qui la necessità di ricorrere ad un linguaggio musicale quasi seriale, alla ricerca di una differenziazione continua dei mezzi espressivi che troppo spesso ha fatto muovere contro l'autore l'accusa di epigonismo, anziché di adeguamento dello stile a situazioni estreme come, ad esempio, quella del disordinato culto dionisiaco.

Stavo veramente per affrontare un soggetto assolutamente lontano e staccato da ogni tradizionalismo; soggetto i cui personaggi si muovono in un clima quasi allucinato e in cui invano si cercherebbero le situazioni scenico-drammatiche comuni e consuete del melodramma.⁵²⁴

In questo lavoro – che attese molto tempo per la prima rappresentazione non solo a causa degli eventi bellici – Pinelli e Ghedini hanno raggiunto un difficile equilibrio tra mito e attualità, conformismo e anticonformismo, religione e stato, vecchi e giovani, anarchia e sottomissione, dove il grido (non cantato) di Agave, al momento della macabra scoperta riguardo al barbaro assassinio del figlio, non è musica, né *Sprechgesang*, ma una pura manifestazione di autocoscienza dell'orrore compiuto.

Questa ed altre soluzioni innovative (si tenga a mente ad esempio quella del corifeo in *Billy Budd*) prospettano il reale intento drammatico di Ghedini: un compositore con concezioni ottocentesche, che sapeva proporre – non tanto per ideologie poetiche strutturate, ma per il suo vissuto personale – una visione di teatro pienamente contemporanea, una rappresentazione attualizzata dei protagonisti all'interno della loro sofferenza, pur calata nel mito o nella storia. Salvetti⁵²⁵ ci dice che Maria è sensuale anche come mistica e che, quindi, la vicenda è restituita alla contemporaneità attraverso un decadente contrasto amore/morte, in Italia spesso suggerito da D'Annunzio, pur essendo

⁵²⁴ Pietro Gelli (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini & Castoldi, 2019, versione digitale <http://www.operamanager.com> *Le Baccanti*

⁵²⁵ Guido Salvetti, "L'antipoetica ...", *cit.* p. 404.

evidenziato un certo naturalismo nella scena del porto di Alessandria, posto all'inizio del dramma. Ghedini è anche un abile fautore della polifonia cinque-secentesca senza diventare un neoclassico, o, come ne *L'Ipocrita felice* o nell'esordio de *La pulce d'oro*, sa citare il '700, senza diventare stravinskiano.

Nelle precipue caratteristiche della poetica di Ghedini abbiamo sottolineato il suo pensare timbricamente o strumentalmente, anche nel teatro musicale, volto a fondere la parola e l'azione con la musica: recentemente M. Grazia Campisi ha ribadito questo concetto, dopo un'analisi attenta delle bozze per il *Billy Budd* conservate al Conservatorio "G. Verdi" di Milano, affermando che «la musica non preconstituisce la parola, ma ne è la migliore realizzazione sonora»⁵²⁶. Del resto, qui e in altri ambiti (concertistici, sinfonici) il compositore decide di non avvalersi di una o più sezioni orchestrali, andando contro le consuetudini, per sobrietà o per rimarcare la drammaticità degli eventi.

Infine, la mitologia poetica di Freye ci ha consentito di interpretare meglio i personaggi appartenenti alla cultura anglosassone Billy Budd e Lord Inferno, senza trascurare le consolidate strutture della commedia e della tragedia, confermando che risiede un intento omogeneo nella diversità di mezzi impiegati, atti a esprimere al meglio, di volta in volta, le situazioni sceniche, le psicologie dei personaggi e le relazioni che si vengono a creare nelle atmosfere suggerite dai libretti, pur nelle loro divergenze generate dall'occasione per cui erano stati commissionati. Il tutto ha concorso a creare una poetica, certamente non univoca, ma sfaccettata e che non potrebbe essere diversa in un compositore del secolo XX che non ha trovato stabilità nel genere teatrale e che ha visto avvicinarsi panorami culturali, ma anche situazioni sociali, assai diversi perché il suo operato potesse essere interpretato in modo oggettivo ed esaustivo.

Nella contraddizione che ha caratterizzato il suo operato, abbiamo trovato i seguenti tratti distintivi per rintracciare una poetica nel teatro musicale di Ghedini:

- la sintesi espressiva che contrasta la spettacolarità delle consuetudini del dramma musicale;

⁵²⁶ M. Grazia Campisi: "Ghedini e Billy Budd: il processo compositivo", in note di sala a cura di Pinuccia Carrer dell'atto di S. Quasimodo musica di G. F. Ghedini *Billy Budd*, Conservatorio "G. Verdi", 2018, p. 19, tratto dalla tesi di Diploma della medesima, relatrice P. Carrer e correlatore F. Pulcini.

- la visione integrale del dramma, ove il contrappunto e l'orchestrazione, volti a rappresentare la temporanea situazione psicologica del personaggio, relativizzano l'importanza della parola, del gesto e dell'aspetto lirico;
- il traguardo morale nei suoi protagonisti, tesi a una metamorfosi, a incarnare il ruolo di vittima predestinata o a raggiungere, nell'ambito comico, gli obiettivi fissati;
- il modus operandi nel comporre, che implica una scelta timbrica simultanea alle idee musicali che rivestono un'atmosfera, il testo, la psicologia di un personaggio; tanto nel coro che nell'orchestra;
- l'astrarsi dagli elementi letterari o extramusicali, quasi prescindendo da essi, per dare nuova vita al testo, nel creare il dramma musicale;
- il sapere generare una nuova espressività, che ha sottoposto Ghedini ad accuse di eclettismo, senza che venissero vagliate, di volta in volta, le ragioni della sua mancanza di omogeneità;
- l'elemento civile nel suo teatro, che va dall'antimilitarismo di *Re Hassan* all'attualizzazione di personaggi posti ai margini della società di cui fanno parte;
- il consistente recupero rivisitato del '500 e '600 italiano per l'autonomia delle parti nel contrappunto, le forme musicali, il trattare in modo policorale il coro o l'orchestra;
- il coesistere di un dominio logico della tecnica e dei mezzi espressivi musicali, dell'essere in grado di contenere l'espressione e – al contempo – saper emozionarsi e far stupire;
- l'abilità di trarre dalla rilettura di Monteverdi o Frescobaldi il fantasioso e il bizzarro, aspetto non in uso circa novant'anni fa nella didattica e nella composizione;
- il caratterizzare personaggi con gli stessi mezzi musicali, in melodrammi diversi, quando essi presentino personalità e funzioni simili nell'azione drammatica;
- la persistenza di una spiritualità immanente nel suo fare dramma, che rende religiosa, quasi in senso etimologico, la produzione non sacra e drammatica quella non teatrale, tanto che è possibile rivedere elementi di legame tra il suo repertorio liturgico e quello teatrale, quello sinfonico e le parti orchestrali dei suoi drammi, o tra quello teatrale e le cantate;
- la scelta di drammi in cui il/la protagonista sia un antieroe, qualcuno che vittima (nella tragedia) o capace di trasformazione sappia vivere le proprie passioni, senza incarnare il prototipo dell'eroe positivo tradizionale

Probabilmente la complessità di inquadrare in generale un compositore del teatro musicale del '900 (al di là dello scomodo personaggio Ghedini) è causata dalla scelta di quale rilettura egli abbia dato del passato: in alcuni, il distacco dal modello storico ha dato origine a una produzione musicale ironico-parodistica, ma anche quando il rapporto con i musicisti del passato è simile a quello dei compositori dell'800, la differenza è data dal fatto che il primo conflitto mondiale e la crisi della tonalità hanno imposto ai compositori di rivolgersi al passato per «rimuovere il senso di perdita e il senso di disorientamento sociale e musicale contemporaneo»⁵²⁷ come ben afferma Raffaele Pozzi. Certo, come è accaduto più di una volta nel corso del secolo, quando la norma (che non può più avere pretese di universalità nelle particolarità storico-stilistiche) perde il legame con la storia, diventa ideologia. A questo processo Ghedini si è sempre sottratto (anche con tutto il limite che ne è derivato), tenendo conto che, per ragioni anagrafiche, in ogni caso non è appartenuto alla generazione delle avanguardie europee precedente il primo conflitto. Al contrario, egli ha risentito del clima artistico tra le due guerre, caratterizzato da un *rappel à l'ordre*⁵²⁸ che «ha fatto ricorso non ad una regola ma ad uno schema, o piuttosto ad un insieme di schemi che non erano più in fase con l'evoluzione del linguaggio»⁵²⁹ e che ha generato il neoclassicismo. Del resto perfino Schönberg fu accusato tra le due guerre di *estetica teologica*⁵³⁰ e *individualismo romantico*⁵³¹, per avere un'idea della confusione dell'interpretazione riguardante le posizioni tenute dai principali rappresentanti di fazioni opposte. È significativo (e parliamo di un panorama internazionale) che questa efficace disamina condotta da Boulez sia finalmente giunta a circa settant'anni dagli eventi e, probabilmente, un chiarimento della posizione tenuta da Ghedini durante gli anni della maturità richiede forse di tempi anche maggiori (i tre quarti di secolo sono stati ormai toccati). In effetti, un certo carattere retrospettivo hindemithiano e stravinskiano degli anni '30 può essere paragonabile alla riscoperta (e alla sua funzionale fruizione) del

⁵²⁷ Raffaele Pozzi: "L'ideologia neoclassica", in *Enciclopedia della Musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 445.

⁵²⁸ L'espressione è tratta da un articolo di Cocteau del 1926 pubblicato su la rivista *Le Coq et l'Arlequin*.

⁵²⁹ Pierre Boulez, *Jalons (Pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*, a cura di J. J. Nattiez, Bourgois, Paris, 1989, p. 323-324 la traduzione italiana è di Raffaele Pozzi.

⁵³⁰ Carl Dahlhaus, "Schoenberg's aesthetic theology" in D. Puffett, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 81-93.

⁵³¹ Arnold Schönberg, "Diskussion im Berliner Rundfunk mit Dr. Preussner und Dr. Strobe" (1931), in *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, herausgegeben von I. Vojtech, Frankfurt a. M., Fischer, 1976, p. 272-282, tr. it. di G. Manzoni, in A. Schönberg, *Analisi e pratica musicale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 130-142.

repertorio protobarocco da parte di Ghedini, pur sapendo che non vi fu alcuna influenza nelle due tendenze. D'altro canto, la nuova avanguardia tacciò di neoclassicismo il *Rake's Progress* di Auden-Stravinskij, non cogliendone la crisi che esprimeva. La nascita di un postmoderno e di un neoromanticismo, dopo la seconda (o nuova) avanguardia, ha rivalutato il neoclassicismo e pertanto, a distanza di così tanti anni, ci chiediamo perché un compositore come Ghedini, trasgressivo per i canoni dell'opera italiana, ma di impostazione e non di esito più conservatore di coloro che lo hanno preceduto, non sia stato oggetto di maggiori indagini che ne diano una rilettura equilibrata, né apologetica né pregiudizialmente negativa.

Ci rendiamo conto, al termine di questa indagine che non tutto è stato risolto, ma che il materiale preso in esame va al di là della portata storica ed artistica del repertorio drammatico di Ghedini e delle influenze teatrali o letterarie dei libretti di cui si è avvalso. Come altri musicisti italiani del periodo centrale del secolo ventesimo, è auspicabile che la sua figura venga indagata con profondità e obiettività, avvalendosi di discipline comparate che, a distanza di oltre mezzo secolo dalla sua scomparsa, possano cogliere elementi di novità nel campo della storia dello spettacolo, allargando l'esame alla produzione delle cantate, della musica liturgica e del repertorio per voce e pianoforte, oggi in parte rieseguito e apprezzato e che costituisce sicuro interesse per gli originali autori dei testi musicati. In queste nuove indagini sarebbe auspicabile evidenziare la dimensione europea (nel teatro musicale) di un compositore che ha preferito vivere nella sua Torino, schivo e lontano da contatti internazionali, che gli avrebbero garantito un maggiore stimolo e forse un migliore gradimento.

Potremmo pertanto definire il teatro musicale di Ghedini essenziale, immanente e proprio di un'arte che non ha necessità di avvalersi di mezzi altri da quelli sonori, e che concorre alla realizzazione di un teatro mentale, ove la funzione artistica diventa per il pubblico atto conoscitivo puro, anche se questa categoria poetica non sarebbe mai stata accettata dal musicista o quantomeno è possibile affermare che essa sia stata realizzata da Ghedini in un modo a lui del tutto inconsapevole. Le riserve caratteriali, emerse nella relazione con gli altri addetti al lavoro del settore e stigmatizzate nelle parole di Petrassi, ci fanno intuire forse perché il suo alto magistero, la sua perizia tecnica e contrappuntistica, ricavata dal primo barocco italiano, ha prodotto, nel campo teatrale, qualcosa di alto,

ambizioso ed elevato, ma al contempo, incompleto o incompiuto, ove, per usare le parole di Petrassi, si erge talvolta «una passione repressa, una passionalità contraddetta da una secchezza nel porgersi⁵³²». Per equilibrare questo aspetto non positivo, che spiega non solo il comportamento di Ghedini, ma anche parte dei limiti del suo operare estetico, dobbiamo però rammentare quanto egli fece suo della cosiddetta *Seconda Pratica* monteverdiana, certamente a lui ben nota: il compositore barocco spiegò (con consapevole convinzione di un mutamento epocale nella storia della musica) le sue licenze nel trattamento della dissonanza – essenza di un nuovo stile – attraverso la prefazione al suo V libro di Madrigali (1605), che difendeva il suo operato dall’oppositore Artusi (seguace di Palestrina e Zarlino). Ghedini non seppe teorizzare il tentativo (abortito come altri nel pieno ‘900) di basare un nuovo teatro musicale sulla libera fruizione di stilemi conservatori o eversivi, non dettati dalla sua partecipazione ad una *corrente*, ma suggeriti dal coinvolgimento emotivo, dall’espressione, dalla passione che muove i personaggi e l’azione, al fine di generare una drammaturgia che non viene dominata dalla parola, ma che con il suono sa darle vita, in specie attraverso l’elemento timbrico. Il compositore piemontese seppe fare tutto ciò almeno dai tempi della sua prima collaborazione con Pinelli, non trattando il testo allo scopo di dare slancio al virtuosismo vocale o strumentale, ma facendo in modo che parola, gesto, movimenti scenici, carattere e psicologia dei personaggi trovassero nei suoni, e nella costante ricerca di un *colore* appropriato, la loro sintesi e compiutezza non solo fonica ma anche semantica. Le bozze relative al *Billy Budd* e conservate alla Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi” di Milano ed esaminate da M. Grazia Campisi⁵³³ ci hanno illuminato sul suo modo di procedere compositivo, volto ad *asciugare*, ad ottenere il massimo con il minimo (non certo per risparmio di energie), dove l’intuizione timbrica e contrappuntistica si equilibra con una continua ricerca di perfezionamento.

⁵³² Intervista di Stefano Parise a Goffredo Petrassi (Roma, 10 giugno 1993) contenuta in S. Parise, *cit.*, p. 356.

⁵³³ M. Grazia Campisi, “Ghedini e *Billy Budd*: il processo compositivo”, *cit.*, p. 19.

BIBLIOGRAFIA

FONTI (LIBRETTI MANOSCRITTI E A STAMPA)

GRINGOIRE. Atto unico, 1915. Libretto di Guido M. Gatti da Théodore de Banville.
Copia manoscritta della partitura: Torino, Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi. Non rappresentato. Inedito.

L'INTRUSA. Atto unico, 1921. Libretto di Romualdo Giani da Maurice Maeterlinck.
Copia manoscritta della partitura e del canto e piano: Torino, Biblioteca del Conservatorio “G. Verdi”.

Copia dattiloscritta del libretto (musicato da Guido Pannain), 1938: Milano, Archivio Storico Ricordi. Non rappresentato. Inedito.

MARIA D'ALESSANDRIA. Tre atti e quattro quadri. Libretto di Cesare Meano tratto da *Vite de' santi padri* di Domenico Cavalca. Prima edizione Ricordi 1937. Copia a stampa del libretto, ultima ristampa distribuita da MGB Hal Leonard 2013.

RE HASSAN. Tre atti e quattro quadri. Libretto di Tullio Pinelli.
Copia a stampa del libretto, 1^a versione (Venezia 1939): Milano, Archivio Storico Ricordi, 1938.

Copia a stampa del libretto, 2^a versione (Napoli 1961), ultima ristampa Ricordi distribuita da MGB Hal Leonard 2016.

LA PULCE D'ORO. Un atto e tre quadri. Libretto di Tullio Pinelli, tratto dall'omonima commedia radiofonica, 1940.

Copia a stampa del libretto, ultima ristampa Ricordi distribuita da MGB Hal Leonard 2017.

LE BACCANTI. Un prologo, 3 atti, 5 quadri. Libera riduzione da Euripide di Tullio Pinelli, 1947.

Copia a stampa del libretto: Torino, Biblioteca Civica musicale "A. Della Corte".

BILLY BUDD. Oratorio scenico in un atto. Libretto di Salvatore Quasimodo da Herman Melville. Edito da Suvini Zerboni nel 1949.

Copia a stampa del libretto: Milano, Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi".

LORD INFERNO, *commedia harmonica*, opera radiofonica in un atto, 1952. Libretto di Franco Antonicelli da Max Beerbohm.

Manoscritto autografo della partitura: Torino, Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi".
Inedito

L'IPOCRITA FELICE, opera in un atto, 1956. Libretto di Franco Antonicelli da Max Beerbohm. Prima edizione Ricordi 1956 ancora distribuita fino al 2017.

STUDI CRITICI SULLE COMPOSIZIONI
DI G. F. GHEDINI E SUI SUOI LIBRETTISTI

FRANCO ABBIATI, recensione di *Re Hassan*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 27 gennaio 1939.

FRANCO ABBIATI, recensione de *Le Baccanti*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 23 febbraio 1948.

FRANCO ABBIATI, recensione di *Billy Budd*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 9 settembre 1949.

RICCARDO ALLORTO, “Ghedini direttore del Conservatorio di Milano”, in *Ghedini e l'attività musicale a Torino tra le due guerre*, Atti del Convegno in occasione dell'anno europeo della musica, Torino, Teatro Regio, 1986, p. 52-57.

RICCARDO AMADEI, “Intorno ad alcune opere di Giorgio Federico Ghedini”, in *Musica d'oggi*, VIII (1965), p. 237-242.

STEFANO BALDI, “Due collaborazioni di Gozzano con i musicisti. Il concerto *Echi di musiche antiche* delle sorelle Zanardini e *Carolina di Savoia* di G. F. Ghedini” in *L'immagine di me voglio che sia: Guido Gozzano, convegno internazionale Torino 27-29 ottobre 2016*, a cura di Mariarosa Masoero, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2017, p. 259-267.

STEFANO BALDI, “G. M. Gatti organizzatore di Concerti a Torino”, in *Lo sguardo lieto di G. M. Gatti sul Novecento Musicale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti 26-28 marzo 2004, a cura di Alberto Mammarella e Giancarlo Rostirolla, Casoria, Loffredo, 2007, p. 11-56.

STEFANO BALDI, “Romualdo Giani e i musicisti contemporanei”, in *Romualdo Giani, la vita, il fondo musicale, le collaborazioni musicologiche e gli interessi letterari*, a cura di Paolo Cavallo, Pinerolo, Società Storica Pinerolese, 2010, p. 11-26.

GUGLIELMO BARBLAN, “Una scheda per Giorgio Federico Ghedini”, in *Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano, Annuario dell’anno accademico 1964-65*, Milano, 1965, p. 205-213.

LUCIANO BERIO, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Roma, Bari, Laterza, 1981, in particolare p. 50-53.

ANGIOLA MARIA BONISCONTI, “Giorgio Federico Ghedini e le sue ultime opere”, in *Rassegna musicale*, XIX (1949), p. 98-109.

ANGIOLA MARIA BONISCONTI, “G. F. Ghedini: fatti e programmi”, in *Fiera Letteraria*, IV/3 (1949), p. 5.

ANGIOLA MARIA BONISCONTI, “Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini”, in *Musica d’oggi*, IV (1961), p. 194-200.

M. GRAZIA CAMPISI, “Ghedini e Billy Budd: il processo compositivo”, in note di sala a cura di Pinuccia Carrer dell’atto unico di S. Quasimodo musica di G. F. Ghedini *Billy Budd*, Laboratorio Cantarinscena, Programma Celebrazioni Ufficiali “1968-2018 50 Tullio Serafin” 28 novembre 2018, sala Verdi, Milano, Conservatorio “G. Verdi”, 2018, p. 14-19.

ANTONIO CAPRI, “Natura e interiorità in Ghedini”, in *La Scala*, 86 (1957), p. 37-41.

NICCOLÒ CASTIGLIONI, “Ghedini-A Many Sided Composer”, in *Ricordiana*, X/2 (1965), p. 4.

NICCOLÒ CASTIGLIONI, *Giorgio Federico Ghedini*, Milano, Ricordi, 1955.

NICCOLÒ CASTIGLIONI, “Giorgio Federico Ghedini”, in *Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano, Annuario dell’anno accademico 1964-65*, Milano, 1965, p. 226.

GIULIO CONFALONIERI, recensione a *Le Baccanti*, in *Il Giorno*, Milano, 22 febbraio 1948.

GUIDO CONFALONIERI, “Il Credo di Perugia di Ghedini”, in *Musica d’oggi*, V/6 (1962), p. 240-242.

CORRIERE TEATRALE, recensione relativa a *La pulce d’oro*, in *Il Secolo XIX*, Genova, 16 febbraio 1940.

SILVANO DE FRANCESCO, “Annotazioni su alcune musiche, finora non segnalate di G. F. Ghedini”, in *Fontes*, 1967, n. 3, p. 120-121.

ANDREA DELLA CORTE, “Lettere di G. F. Ghedini ad amici”, in *Accademia di S.*

Cecilia, Manifestazione culturali a. a. 1965-66, p. 17 e 33.

ANDREA DELLA CORTE, “Dalle lettere di G. F. Ghedini”, in *Conservatorio di Musica “G. Verdi” di Milano, Annuario dell’anno accademico 1964-65*, Milano, 1965, p. 219-223.

ETTORE DESDERI, “G. F. Ghedini: Due laude spirituali. Due liriche greche”, in *Rivista musicale italiana*, XXXV (1928), p. 136.

ETTORE DESDERI, “G. F. Ghedini: Partita per orchestra”, in: *Rivista musicale italiana*, XXXV (1928), p. 302.

ETTORE DESDERI, “Lettera da Venezia: Re Hassan di Ghedini”, in *Rassegna musicale*, XII (1939), p. 129.

FILIPPO FONSATTI, *Ghedini e la critica*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a. a. 1992-1993.

IGINIO FUGA, “Giorgio Federico Ghedini e Maria d'Alessandria”, in *Musica d'oggi*, XX/1 (1938), p. 7-9.

GUIDO M. GATTI, “Ricordo di Ghedini”, in *Tempo*, XXVII/17 (1965), p.83.

GIANANDREA GAVAZZENI, *Quaderno del musicista*, Bergamo, Stamperia Conti, 1952, riedito nel 1988 a Pordenone da Studio Tesi, collana *L'Arte della Fuga*.

GIANANDREA GAVAZZENI, “Lettera da Milano: Maria D'Alessandria di Ghedini alla Scala”, in *Rassegna Musicale*, XII (1939), p. 175-178.

GIANANDREA GAVAZZENI, “La musica di Ghedini” in *Letteratura*, 33 (1947), p. 152-157.

GIANANDREA GAVAZZENI, “La musica di Ghedini”, in *Musicisti d'Europa*, Milano, Suvini-Zerboni, 1954, p. 181.

GIORGIO FEDERICO GHEDINI, “Appunti per un'autobiografia”, in *Musicalia*, a. I, n. 2, 1970, p. 52-54.

GIORGIO FEDERICO GHEDINI: CATALOGO DELLE OPERE, Milano, Ricordi, 1965.

GIORGIO FEDERICO GHEDINI, “Diario di un anno [1926-1927]”, in *Musica e musicisti a Torino 1911-1946*, a cura di Enzo Restagno, Moncalieri, Pozzo-Gros-Monti, 1998, p. 61-86.

GIORGIO FEDERICO GHEDINI, “Su “Le Baccanti” e altri lavori”, in *Agorà*, II, 1, 1946, p. 23-25.

GHEDINI E L'ATTIVITÀ MUSICALE A TORINO TRA LE DUE GUERRE, Atti del Convegno in occasione dell'anno europeo della musica, Torino, Teatro Regio, 1986.

GIULIA GIACHIN, “Ghedini: Gli anni di Cuneo”, in *Ghedini e l'attività musicale a Torino tra le due guerre*, Atti del Convegno in occasione dell'anno europeo della musica, Torino, Teatro Regio, 1986, p. 39-51.

GIORGIO GUALERZI, recensione di *Maria d'Alessandria*, in *La Stampa*, Torino, 19 dicembre 1984.

ANDREA LANZA, “Ghedini e l'opera: uno sguardo d'insieme”, in *G. F. Ghedini: dallo spirito torinese alle suggestioni europee*, atti del Convegno, Torino, 22 gennaio 2016, a cura di Giulia Giachin, Torino, edizioni del Conservatorio, 2017, p. 79-98.

GRAZIA LIVI, “G. G. Ghedini”, intervista in *Epoca*, n. 632, 4 novembre 1962, p. 91-99.

MICHELE MAGLIA, “Un musicien difficile: Giorgio Federico Ghedini”, in *Il diapason*, I/1 (1950), p. 16-18.

MASSIMO MILA, “Lettera da Venezia: *Billy Budd* di Ghedini”, in *Rassegna musicale*, XIX (1949), p. 223.

MASSIMO MILA, “Il libertino allegorico di Ghedini”, in *Cronache musicali 1955-59*, Torino, Einaudi, 1959, p. 176, oggi in vedi seguente

MASSIMO MILA, *Mila alla Scala: Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, pref. di G. Gavazzeni, Milano, BUR, 2011, p. 240-241.

EUGENIO MONTALE, “Altri scritti musicali”, in *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1997, p. 990.

ALFREDO PARENTE, “Re Hassan di Ghedini al Teatro San Carlo di Napoli”, in *Musica d'oggi*, IV (1961), p. 121

STEFANO PARISE, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere attraverso le lettere*, Milano, Ricordi-Accademia Nazionale di s. Cecilia, 2003.

STEFANO PARISE, “Il Doppio Quintetto di Giorgio Federico Ghedini. Piccola cronaca di un esordio”, in *G. F. Ghedini Doppio Quintetto per archi e fiati*, a cura di Stefano Parise, Torino, Zedde, 2000, p. XV-XIX.

STEFANO PARISE, *Profilo di Giorgio Federico Ghedini*, Università degli Studi di Milano, a. a. 1992-93, p. 529-31, 546, e 554-561.

STEFANO PARISE, “Una svolta stilistica nel secondo dopoguerra: G. F. Ghedini”, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di G. Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini, 1999, p. 279.

STEFANO PARISE, voce “Giorgio Federico Ghedini” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di L. Finscher, sezione *Personenteil* vol. VII, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 1999, Bärenreiter & Metzler.

CARLO PINELLI, “Esordio di un operista italiano: Maria D'Alessandria di Giorgio Federico Ghedini”, in *Rivista musicale italiana*, XLIII (1939), p. 75.

CARLO PINELLI, *Re Hassan di Giorgio Ghedini*, Milano, La Lampada, 1942.

TULLIO PINELLI, *La pulce d'oro*, commedia in tre atti,

<http://copioni.corrierespettacolo.it/pinelli-tullio-la-pulce-doro/>

LEONARDO PINZAUTI, “A colloquio con Luciano Berio”, in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. III/2, 1968-69, p. 265.

- ALESSANDRO PIOVESAN, “Premio Italia 1952”, in *La Scala*, 38 (1953), p. 50-51.
- ALBERTO PIRONTI, “Intervista con Ghedini”, in *Fiera Letteraria*, III/25 (1948), p. 5.
- NAUSICAA POGGI, *Giorgio Federico Ghedini attraverso le lettere ad Attila Poggi e ad altri musicisti piemontesi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, a. a. 1980-81.
- ENRICO REGGIANI, “Melville, ispiratore di Quasimodo e Ghedini”, in *Bellezza cangiante* <https://enricoreggiani.wordpress.com/2018/04/28/melville-ispiratore-di-quasimodo-e-ghedini/>
- SIMONE RICCI, “G. F. Ghedini e l’”altro” Billy Budd”, in *Operalibera*, <http://www.operalibera.net/joomla/approfondimenti/1751-giorgio-federico-ghedini-e-laltro-billy-budd>
- DANILO RUOCCO, “Salvatore Quasimodo e il teatro” in *Quasimodo*, catalogo della mostra Milano dicembre 1999 - gennaio 2000, a cura di Alessandro Quasimodo, Milano, Mazzotta, p. 174.
- GUIDO SALVETTI, “L'antipoetica di G. F. Ghedini nella musica tra le due guerre”, in *Studi Musicali*, I (1972), p. 371-417.
- GUIDO SALVETTI, “Un diario inedito del 1926 e l'opera postuma *Symphonia*” in *Chigiana*, XXVI-XXVII, n. 6-7, 1971, p. 123-136.
- GUIDO SALVETTI, *Giorgio Ghedini musicista*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, 1963.
- GUIDO SALVETTI, voce “G. F. Ghedini”, in *DEUMM*, vol. III, *Il Lessico*, Torino, UTET, 1986, p. 180-181.
- GUIDO SALVETTI, “La lirica da camera di G. F. Ghedini”, in *Collectanea Historiae Musicae*, 1966, p. 271.
- GUIDO SALVETTI, “I Responsori di G. F. Ghedini”, in *Chigiana*, XXII, 1968, p. 283.
- DEMETRIO SALVI, *Tullio Pinelli. L'intervista ritrovata*, Napoli, Malebolge, 2014.
- PIERO SANTI, “Ghedini”, in *Approdo musicale*, n. 21, 1966, p. 63.
- ANTONIO SARTORI, “Ghedini e la sua Messa incompiuta”, in *Rocca*, XXIV/7 (1965), p. 44-45.
- SPETTACOLI TEATRALI*, recensione su *La pulce d'oro*, in *Il Lavoro*, Genova, 16 febbraio 1940.
- ALCEO TONI, “Giorgio Federico Ghedini”, in *Rivista illustrata del popolo d'Italia*, XVI/12 (1937), p. 46-47.
- DANIELE TRUCCO, “La religiosità e la riscoperta dei classici nell'opera di Giorgio Federico Ghedini”, in *Cuneo Provincia Granda*, Anno LIV, n. 5, 2005, pp. 42-44.

GIOVANNI UGOLINI, “Dramma e spiritualità di Ghedini nella musica sinfonica e da camera”, in *La Scala*, 159 (1963), p. 7-15.

GIOVANNI UGOLINI, “Il teatro di Ghedini”, in *La Scala*, 149 (1962), p. 27.

MASSIMILIANO VAJRO, “Romualdo Giani”, in *Rivista Musicale Italiana*, LIII, 1951, p. 358–360.

ALBERTO VIARENGO, “Giorgio Federico Ghedini a Novara”, in *Bollettino Storico per la Provincia di Novara*, XCVII, 2006, n. 2, p. 429-432.

GIORGIO VIGOLO, “Il Credo di Ghedini”, in *Il mondo*, 9 ottobre 1962, p. 21.

ROMAN VLAD, “Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini”, in *Rassegna musicale*, XXVII (1957), p. 44-53.

VOCI AGGIUNTE E RIVEDUTE PER UN DIZIONARIO DI COMPOSITORI VIVENTI: GIORGIO FEDERICO GHEDINI, in *Rassegna musicale*, XIX (1949), p. 123-127.

JOHN C. G. WATERHOUSE, Bournemoth 1939 Birmingham 1998 voce “Giorgio Federico Ghedini” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed. a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, vol. IX, London, MacMillan Publishers, 2002, ed. dig. 2001, p. 802-805.

JOHN S. WEISSMANN, “La musica di Ghedini e il suo significato europeo”, in *Musica d'oggi*, IV (1961), p. 201-205.

STUDI CRITICI MUSICOLOGICI

THEODOR W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M., Surhkamp Verlag, 1962, tr. it. a cura di Giacomo Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971, cap. "L'Opera lirica", p. 87-104.

THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen, 1949, tr. it. a cura di Giacomo Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1973⁵, p. 54-56 e 200-203.

PHILIPPE ALBÈRA, "Il teatro musicale", in *Enciclopedia della musica, il Novecento I, Ricerche e Tendenze* a cura di Jean-Jacques Nattiez, tr. it. a cura di Fulvia De Colle, Torino, Einaudi, 2001, p. 225-282.

BRUNO BARILLI, *Il sorcio nel violino*, Torino, Einaudi, 1982

ALBERTO BASSO, "Storia del Teatro Regio di Torino", II: *Il Teatro della città. Dal 1788 al 1936*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1976, p. 551.

NATALIE BAUER-LECHNER, *Gustav Mahler in der Erinnerungen*, Hamburg, Wagner, 1984, tr. it. a cura di Silvia Albesano, *Mahleriana. Diario di un'amicizia*, Milano, Il saggiatore, 2011, p. 46.

CARLO BENZI, "Tendenze moderniste della musica italiana dopo la prima Guerra Mondiale", in *Storia della Musica*, dir. da Alberto Basso, vol. IV, Torino, UTET, 2004, p. 87.

ALBAN BERG, *Écrits*, Bourgois, Paris, 2me ed., 1999, p. 108 e 123 (ed. or. tedesca *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, a cura di Frank Schneider, Reclam, Leipzig, 1981).

LUCIANO BERIO, "Morphologie d'un voyage", in *Programme de Outis*, Théâtre du Châtelet, Paris, 1999, p. 17.

V. BORGHETTI - R. PECCI, *Il bacio della sfinge*, Torino, EDT, Istituto Nazionale Tostiano, 1998.

PIERRE BOULEZ, *Jalons (Pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*, Bourgois, Paris, 1989, p. 323-324.

THÉRÈSE BOUQUET, voce "Torino", in *DEUMM*, a cura di Alberto Basso, *il Lessico*, vol. IV, Torino, UTET, 1984, p. 552-556.

FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. d'Amico, tr. di Laura e Luigi Dallapiccola, Milano, il Saggiatore, 1977.

FRANCESCO BUSSI, voce "R. Zandonai", in *DEUMM*, a cura di Alberto Basso, *Le biografie*, Torino, UTET, 1988, vol. VIII, p. 582.

M. CAPRA – F. NICOLODI (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2011.

GIANNI CARCHIA, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010.

NICHOLAS COOK, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1987, a cura di Guido Salvetti, tr. it. di Donatella Gulli e Maria Grazia Sità, *Guida all'analisi musicale*, Milano, Guerini, 1991.

CARL DAHLHAUS, "Schoenberg's aesthetic theology" in D. Puffett, *Schoenberg and the New Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 81-93.

CLAUDE DEBUSSY, *Il signor Croche antidilettante*, tr. it. parz. a cura di Luigi Cortese, Milano, SE, 2000, p. 41 ed. or. *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris, 1971.

DIETHER DE LA MOTTE, *Kontrapunkt – Eine Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel, Bärenreiter, 1981, tr. it. a cura di Loris Azzaroni, *Il Contrappunto – un libro di studio e di lettura*, Milano, Ricordi, 1991.

DIETHER DE LA MOTTE, *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1976, tr. it. a cura di Loris Azzaroni, *Manuale di Armonia*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988

JACQUES DEMIERRE, "Mauricio Kagel entre musique et théâtre", in *Contrechamps*, No. 4 (1985), p. 100-106.

ETTORE DESDERI, *La musica contemporanea. Caratteri, tendenze, orientamento*. Torino, Bocca, 1930, p. 123.

F. DORSI - G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 635.

GIANFRANCO FOLENA, "La voce e la scrittura di Malipiero", in *Omaggio a Malipiero*, a cura di M. Messinis, Firenze, Olschki, 1977, p. 111-112

"FEDRA. Tragedia in tre atti di G. D'Annunzio per la musica di Ildebrando da Parma al Teatro alla Scala" in *La Stampa*, 21 marzo 1915.

ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987³, p. 304-309 e 335-339, cap. VIII e IX "Estetica e sociologia della musica" e "L'estetica e la dodecafonia"

GUIDO GASPERINI, "Notiziario", in *La nuova musica*, XII, n. 135, 1907, p. 184.

- PIETRO GELLI (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini & Castoldi, 2019, versione digitale <http://www.operamanager.com>
- ALBERTO GENTILI, "Il nazionalismo musicale", in *La Riforma Musicale*, II, n. 15, 1914.
- ARMANDO GENTILUCCI, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1990⁸, p. 176-182.
- REMO GIAZOTTO, *Busoni. La vita nell'opera*, Milano, Genio, 1947.
- DONALD J. GROUT, *A short history of Opera*, New York & London, Columbia University Press, 1965, tr. it. a cura di Caterina d'Amico de Carvalho, Milano, Rusconi, 1985.
- HANS W. HENZE, *Musik und Politik: Schrifte und Gespräche 1955-1975*, a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch, 1976, p. 149 e 217.
- INSTITUT für SOZIALFORSCHUNG, *Soziologische Exkurse*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsantalt, 1956, tr. it. di Alessandro Mazzone, Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte, (a cura di M. HORKHEIMER e T. W. ADORNO), *Lezioni di Sociologia*, Torino, Einaudi, 1970⁵, cap. *Sociologia dell'Arte e della Musica*, p. 123-130.
- PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 365.
- MAURICIO KAGEL, *Tam tam: monologues et dialogues sur la musique*, tr. fr. a cura di Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgeois, 1983 ed. or. tedesca *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, a cura di Felix Schmidt, München, Piper, 1975.
- ANDREA LANZA, "Il Novecento II, parte 2[^]", in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, E.D.T. , 1980.
- VITO LEVI, *Frammenti di un diario musicale (1919-1979). Testi e documenti oltre il velo del tempo*, Trieste, Lint, 2012.
- CLAUDIO MANTOVANI, *Cenni sulla cronistoria del Conservatorio di Torino dalle origini al 1945*, Torino, Edizioni del Conservatorio, 2016.
- GIACOMO MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Milano, Feltrinelli, 1990¹⁹, p. 172-177.
- J. MESZAROS - J. ZACHHUBER, *Sacrifice and modern Thought*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 242-243 e 245.
- MASSIMO MILA, *Maderna musicista europeo*, Torino, Einaudi, 1999.
- PIERO MIOLI, *L'opera italiana del Novecento*, Merone (CO), Manzoni ed., 2018.
- FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982.
- FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984. (a cura di F. NICOLODI), *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, Gabinetto G. P. Viessesux, 9 maggio - 14 giugno 1980, pp. 4-5.
- FIAMMA NICOLODI, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi*

cinquant'anni, Il Saggiatore, Milano, 2018.

L'OPERA. REPERTORIO DELLA LIRICA DAL 1597. Milano, Mondadori, 1977.

STEFANO OLIVA, "Perché la musica? Le quattro cause dell'estetica musicale" in *De Musica*, 2017, XXI, p. 107-127.

DAVID OSMOND-SMITH, *Playing on Words, a guide to Luciano Berio's Sinfonia*, London & New York, Taylor & Francis Group, 1985, tr. it. a cura di Nicola Bernardini, *Suonare le parole, guida all'ascolto di Sinfonia di Berio*, Torino, Einaudi, 1994.

GUIDO PANNAIN, "La musica operistica dal Falstaff a oggi", in *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, a cura di G. M. Gatti, Roma, Bestetti, 1954, p. 7-30.

CARLO PARMENTOLA, voce "I. Pizzetti" in *DEUMM*, a cura di Alberto Basso, *Le biografie*, Torino, UTET, 1988, vol. VI, p. 41.

GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, Firenze, Guerini, 1991.

WALTER PISTON, *Harmony*, rev. by Mark DeVoto, New York, Norton & C., 1987, ed. it. a cura di Gilberto Bosco, Giovanni Gioanola e Gianfranco Vinay, *Armonia*, Torino, E.D.T., 1989.

ILDEBRANDO PIZZETTI. *CRONOLOGIA E BIBLIOGRAFIA* a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pilotta, 1980, p. 56.

ILDEBRANDO PIZZETTI, "La lirica vocale da camera" in *Intermezzi critici*, Firenze, Bemporad, [1921] ma già scritta nel 1914, p. 165-172.

ILDEBRANDO PIZZETTI, "La musica e il dramma", in *La rassegna musicale*, V, 1, gennaio 1932, p. 21 e 23.

RAFFAELE POZZI, "L'ideologia neoclassica", in *Enciclopedia della Musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 444-470.

LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna*, 3^a ed., Torino, Einaudi, 1974.

H. ROSENTHAL - J. WARRACK, *The concise Oxford Dictionary of Opera*, Londra, Oxford University Press, 1979, tr. it. a cura di Luciano Alberti, *Dizionario Enciclopedico dell'Opera Lirica*, Firenze, Le Lettere, 1991.

WITOLD RUDZIŃSKI, *Nauka o rytmie muzycznym*, 2 voll., Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987, tr. it. di Rosy Moffa, *Il ritmo musicale nella storia*, Lucca, L.I.M., 1993.

JOSEF RUFER, *Komposition mit 12 Tönen*, Berlin & Wunsiedel, Max Hesses, 1952, tr. it. a cura di Luigi Dallapiccola, *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano, Mondadori, 1962.

ROBERTO RUSSI, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle Baccanti*, Torino, EDT, 2008.

SERGIO SABLICH, *Busoni*, Torino, EDT, 1981.

SERGIO SABLICH, *Dallapiccola*, Palermo, L'Epos, 2004.

CRISTINA SANTARELLI, voce “Vincenzo Davico”, in *DEUMM*, a cura di Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. II, Torino, UTET, 1985, p. 410.

PIERO SANTI, “Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento”, in *Studi Musicali*, I, 1, 1972, pp.161-186.

PIERO SANTI, *Repertorio di musica sinfonica*, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 1989, p. 290-293.

ARNOLD SCHÖNBERG, “Diskussion im Berliner Rundfunk mit Dr. Preussner und Dr. Strobe” (1931), in *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, a cura di Ivan Vojtech, Frankfurt a. M., Fischer, 1976, p. 272-282, tr. it. di Giacomo Manzoni, in A. Schönberg, *Analisi e pratica musicale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 130-142.

A. SCHÖNBERG - V. KANDINSKIJ, *Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg-Wien, Residenz, 1980, tr. it. a cura di Mirella Torre in *Musica e pittura. Lettere, testi e documenti*, Milano, Abscondita, 2012.

ANTONIO SERRAVEZZA, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Bari, Dedalo, 1976.

GIULIANA STECCHINA, *Refoli di Trio*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2014, p. 98-114.

I. STRAVINSKIJ – ROLAND MANUEL, *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1942, tr. it. a cura di Lino Curci, *Poetica della musica*, Curci, Milano, 1954, riedita a cura di Mirella Guerra per Studio Tesi, Pordenone, 1983.

TAMARA TAGLIACOZZO, *Walter Benjamin e la musica*, Il glifo ebooks, 2013, cap. III “Il rifugio di tutte le immagini: nome e immagine in W. Benjamin”, già edito in “La filosofia della musica di Hermann Cohen e Walter Benjamin” in *Materiali di Estetica*, vol. II, CUEM, 2000, p. 73-102.

ROMAN VLAD, *Modernità nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955.

ROMAN VLAD, voce “Busoni Ferruccio”, in *DEUMM*, *Le biografie*, Torino, UTET, 1985, vol. II, p. 5-11.

KARYL ZIETZ LYNN, *Breve Storia dei teatri d'opera italiani*, Roma, Gremese, 2001, p. 44.

BIBLIOGRAFIA RELATIVA ALLA LIBRETTISTICA E GENERALE

FRANCO ARATO, *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2007.

ARISTOTLE, *Poetics I, with the Tractatus Coislinianus, a hypothetical reconstruction of Poetics II*, Cambridge, a cura e trad. ingl. di Richard Janko, Hackett, 1987, p. 45 e 170

G. LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.

PIETRO G. BELTRAMI, "Prospettive della Metrica", in *Lingua e Stile*, XV, 1980, p. 281-300.

ILARIA BONOMI, "I libretti di Riccardo Bacchelli fra tradizione e modernità", in *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, a cura di Antonio Rostagno e Silvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2016, pp.305-320.

I. BONOMI - E. BURONI, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 323.

I. BONOMI - E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, lingua e poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 272.

(a cura di I. BONOMI, E. BURONI, E. SALA) *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, Ledizioni, 2019, p. 209.

WILLIAM BRASWELL, "Melville's *Billy Budd*, as an inside narrative", in *American Literature*, 29, (1957), p. 133.

F. BRIOSCHI - C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, p. 128-133 (sez. III *Versificazione*).

FRANCO BUFFONI, *Carmide a Reading*, Roma, Empiria, 2002.

EDOARDO BURONI, *Arrigo Boito librettista, un'indagine librettistica tra testo poetico e testo musicale*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a. a. 2008-2009

MARVIN CARLSON, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993 p. 23 tr. it. a cura di L. Gandini *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1997.

DOMENICO CAVALCA, *Vite de' Santi Padri*, a cura di Carlo Delcorno, Firenze, SISMELE ed. del Galluzzo, 2009, 2 voll.

VITTORIO COLETTI, "Il linguaggio dell'opera buffa. In ricordo di Gianfranco Folena" in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, serie IX, vol. XIII, fasc. 4, a. CCCIC, 2002, p. 832.

VINICIO CORRENT, *La riscoperta della poesia antica nei compositori del Primo Novecento in Italia. Dalla generazione dell'Ottanta a Luigi Dallapiccola*, tesi di dottorato, Université de Toulouse J. Jaurès, 2017.

SILVIA D'ANZELMO, *La lingua del melodramma*, quinteparallele.net/2017/Verdi .

ROBERTO DE GAETANO, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Pellegrini, 2018

MARIA TERESA DELLABORRA, "Contes de fées et magie dans l'opéra italien entre 1914 et 1930" in *Interculturalité, Intertextualité : les livrets d'opéra 1915-1930, Actes du colloque international de l'Université de Nantes, 16 et 17 décembre 2004*, Nantes, CRINI, 2005.

MAURIZIO DELLA CASA, *Musica, lingua e poesia*, Bologna, Zanichelli, 1992, p. 179-180.

ALICE DI STEFANO, "Voli novecenteschi da Casella a Petracchi" in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Atti dell'Incontro di studi, 3-4 giugno 2003, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2004, p. 245.

EURIPIDE, *Le Baccanti*, tr. it. di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1930.

GIANFRANCO FOLENA, *L'Italiano in Europa: esperienze linguistiche nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

FRANCO FORTINI, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 317.

NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, tr. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969.

ROMUALDO GIANI, "Il Nerone", in *Rivista Musicale Italiana*, VIII, 1901, p. 952 e 993.

ALFREDO GIULIANI, *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Torino, Einaudi, 1965 (5^a ed. 1978).

GIOVANNA GRONDA, "Il libretto d'opera fra letteratura e teatro", in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997, p. IX-XLV.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, "Poeta e compositore nella produzione lirica italiana del primo Novecento. Una proposta di tipologia dei ruoli" in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada* a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2009, p. 203-223.

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, "Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento", in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900* a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, p. 207-221.

CLAUDIO GUASTALLA, *Maria Egiziaca*, mistero in un atto, copia dattiloscritta, Archivio Storico Ricordi, 1931, p. 21.

ALESSANDRO IANNUCCI, "Tradurre Dioniso. Osservazione a margine di una recente traduzione delle *Baccanti*", in *Università degli Studi di Ferrara, Annali online Lettere*, vol. I-II, pag. 355-372, 2011.

KÁROLY KERÉNYI, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, tr. di Dario Del Corno, Milano, Adelphi, 1992, p. 270-317.

HERMAN MELVILLE, *Billy Budd*, tr. it. a cura di Alessandro Ceni, Milano, Feltrinelli, 2009, in particolare *Introduzione* p. 7-12.

PIER V. MENGALDO, "Questioni metriche novecentesche", in *Forma e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1988, p. 555-598.

ALDO MENICHETTI, "Problemi della metrica", in *Letteratura Italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, III *Le forme del testo*, 1 *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, p. 349-90.

UBERTO MINGHI, "Dal labbro il canto estasiato vola: riflessioni linguistiche e glottodidattiche sull'italiano dell'opera lirica", in *Italiano LinguaDue*, n. 1, 2015, p. 131-156.

ETTORE MOSCHINO, "Il libretto moderno" in Giuseppe A. Lombardo *Annuario dell'arte Lirica e Coreografia italiana*, Milano, Arturo Demarchi, 1898, p. 51-58.

ATTILIO OMODEI, *La condizione giuridica del librettista*, tesi di laurea discussa alla Facoltà Giuridica di Torino, Milano, Sonzogno, 1892.

ROSSELLA PALMIERI, "Due esempi di tentazione: Eva e Maria Egiziaca" in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII Congresso dell'ADI, Padova, 10-13 settembre 2014, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pierobon, Roma, Adi editore, 2016.

GIOVANNI PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini, 1991.

ALEXANDER POPE, *Saggio sull'uomo*, tr. it. di Adelino Zanini, Macerata, Liberilibri, 2009.

MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996.

JAMES L. RESSEGUIE, *Narrative Criticism of The New Testament*, Baker Academic, 2005, p. 151, tr. it. a cura di *Narratologia del Nuovo Testamento*, Brescia, Claudiana-Paideia, 2008.

SERGIO SABLICH, "Il Novecento. Dalla generazione dell'80 a oggi" in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, sez. VI *Teatro, Musica, Tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, p. 411-417.

DIEGO SIMINI, *Il Corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini, opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Collana Studi e Testi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università del Salento, Lecce, Pensa Multimedia, 2012,

PATRICK, J. SMITH, *The Tenth Muse: a Historical Study of Opera Libretto*, New York, A. A. Knopf, 1970, tr. it. a cura di Lorenzo Maggini, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1981.

(a cura di M. TATTI) *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 268.

STEFANO TELVE, "La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione I e II", in *Lingua nostra*, 65/1-2, p. 16-30 e 65/3-4 p. 102-114 (2004).

WILHELM WORRINGER, *Astrazione ed empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, tr. it. di Elena De Angeli, Torino, Einaudi, 1975.

WALTER ZIDARIČ, *Fonti e influenze italiane per libretti d'opera del '900 e oltre*, Lucca, LIM, 2013.

WALTER ZIDARIČ, "Ercole Luigi Morselli, stella nascente del teatro italiano ai primi del '900, e il suo Glauco (dramma e libretto) per Alberto Franchetti (e Giovacchino Forzano)", in *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, a cura di Antonio Rostagno e Silvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 277-291.

APPENDICE

I. Le fonti manoscritte e a stampa dei libretti

Nell'analisi dei libretti, si è fatto uso, come fonte laddove esistente, della prima edizione (anche attraverso ristampe successive), con eventuale collazione di varianti significative in caso di ripresa del melodramma. Per i melodrammi inediti e non rappresentati, si è ricostruito il testo dal manoscritto della partitura o – qualora esistente – dalla riduzione per canto e piano. Sono stati utili i confronti con il libretto *L'intrusa* (del medesimo librettista) musicato da Guido Pannain per l'omonimo atto unico non rappresentato, così come la collazione tra la prima versione del *Re Hassan* (1939, Bergamo, Teatro "G. Donizetti") e la seconda (1961, Napoli, Teatro S. Carlo). Nel caso di *Lord Inferno* e *L'ipocrita felice* si è data prevalenza al secondo, trattandosi della versione scenica, non trascurando comunque le divergenze con il primo allestimento radiofonico, tratto dalla partitura autografa.

Gringoire. Atto unico, 1915. Libretto di Guido M. Gatti da Théodore Banville.

Non rappresentata. Inedita.

Copia manoscritta della partitura conservata presso Torino, Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" MS II 195

Esemplare in buono stato, praticamente privo di cancellature, integrazioni o ripensamenti, frutto del lavoro di un copista professionista assai calligrafico. Dimensioni circa cm 40 x 30, rilegato in cartone.

Organico: 3 fl. (3° anche ott.), 2 ob. e cr. ingl., 2 clar. e clar. b., 2 fag. c. fag., 4 cr., 3 tr., 2 tromb. ten. tromb. b. anche tuba, timp, triang., tamb., tam tam, cassa, piatti, campanello, celeste, arpa, archi.

L'intrusa. Atto unico, 1921. Libretto di Romualdo Giani da Maurice Maeterlinck.

Non rappresentata. Inedita.

Copia manoscritta della partitura e del canto e piano conservata presso Torino, Biblioteca

del Conservatorio "G. Verdi" MS II 267 a e b. Esempolari in buono stato ambedue, canto e piano in formato oblungo, la grafia è autografa, quindi non calligrafica, ma chiara. Rilegatura in cartone. Dimensioni circa 35 x 25 e 25 x 35.

Organico: 2 fl. e ott., 2 ob. e cr. ingl., 2 clar. e clar. b., 2 fag. e c. fag., 4 cr., 3 tr., 2 tromb. ten. e tromb. b. anche tuba, 3 timp., batt., (in scena orologio e campanello), arpa, v. celeste, archi.

Ulteriore copia dattiloscritta: Milano, Archivio Storico Ricordi LIBR 01057 cm 28 x 21, non rilegata, utilizzata per l'allestimento dell'atto unico musicato da Guido Pannain nel 1922 e rappresentato al Teatro Carlo Felice di Genova il 15 febbraio 1940, senza grande successo.

Maria d'Alessandria. Tre atti e quattro quadri. Libretto di Cesare Meano tratto da *Vite de' santi padri* di Domenico Cavalca. Prima rappresentazione Bergamo, Teatro delle Novità, 9 settembre 1937, edita da Ricordi nello stesso anno e ripresa per l'ultima volta al Teatro Regio di Torino, tra il dicembre e il gennaio 1984-85.

Copia a stampa del libretto, a tutto il 2017 in commercio, ultima ristampa Ricordi distribuita da MGB Hal Leonard LLC 2013. Dimensioni cm 15 x 10.5, brossura, pag. 56.

Re Hassan. Tre atti e quattro quadri. Libretto di Tullio Pinelli. Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 26 gennaio 1939, edito da Ricordi nel 1938 e ripresa con nuova versione al Teatro S. Carlo di Napoli il 20 maggio 1961.

Copia a stampa del libretto, I versione: Milano, Archivio Storico Ricordi, LIBR 01306, non rilegata, ingiallita, buone condizioni, annotazioni della censura, con timbro a secco e a inchiostro del Ministero della Cultura Popolare, 1938, cm 25 x 18, pag. 46.

Copia a stampa del libretto, versione napoletana a tutt'oggi in commercio, ultima ristampa Ricordi distribuita da MGB Hal Leonard LLC 2016. Dimensioni cm 15 x 10.5, brossura, pag. 43, relativo alla versione definitiva napoletana 1961.

Manoscritto autografo della partitura relativo alla seconda versione del III atto realizzata per la ripresa di Napoli 1961, conservato a Torino, Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" MS II 202 b. La grafia è faticosa, non sempre chiara, moltissime le cancellature e i ripensamenti, anche di alcune scene intere. Non rilegato, dimensioni circa cm 40 x cm 30.

La pulce d'oro. Un atto e tre quadri. Libretto di Tullio Pinelli, tratto dall'omonima commedia radiofonica. Prima rappresentazione Genova, Teatro Carlo Felice, 15 febbraio 1940, edito da Ricordi nello stesso anno.

Copia a stampa del libretto, in commercio a tutto il 2017, ultima ristampa Ricordi distribuita da MGB Hal Leonard LLC 2017. Dimensioni cm 19 x 13, brossura, pag. 34.

Le Baccanti. Un prologo, 3 atti, 5 quadri, 1941-44. Libera riduzione da Euripide di Tullio Pinelli. Prima rappresentazione Milano, Teatro alla Scala, 21 febbraio 1948, edito da Ricordi nel 1947.

Copia a stampa del libretto: Torino, Biblioteca Civica musicale "A. Della Corte" BCT L.O. 2211. Esemplare in buono stato. Dimensioni circa cm. 20 x 12, pag. 47.

Billy Budd. Oratorio scenico in un atto, 1949. Libretto di Salvatore Quasimodo da Herman Melville. Prima rappresentazione Venezia, Teatro La Fenice, 8 settembre 1949.

Edito da Suvini Zerboni nel 1949.

Copia a stampa del libretto: Milano, Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" Libretti AA.359

Copia del libretto con copertina un poco logora e carta ingiallita. Dimensioni circa cm. 20 x 12, pag. 18.

Lord Inferno, commedia harmonica, opera radiofonica in un atto, 1952. Libretto di Franco Antonicelli da Max Beerbohm. Prima andata in onda RAI, 22 ottobre 1952. Inedito.

Manoscritto autografo della partitura: Torino, Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" MS II 203

Grafia sempre faticosa, non sempre chiarissima. Numerosi i tagli e le cancellature, in previsione della prima ripresa scenica con il titolo di *Ipocrita felice* del 1956. Non rilegato, dimensioni circa cm 40 x 30.

L'ipocrita felice, opera in un atto, 1956. Libretto di Franco Antonicelli da Max Beerbohm. Prima rappresentazione, Milano, Teatro Piccola Scala, 10 marzo 1956. Edito da Ricordi nello stesso anno.

Copia a stampa del libretto, nel 2017 in commercio la prima edizione Ricordi. Brossura, carte ingiallite, dimensioni 13 x 9,5, pag. 27.

II. Alcune lettere inedite a (e dall') editore Ricordi di Ghedini, Tullio Pinelli e Previtali in trascrizione tratte dall'Archivio Storico Ricordi

Queste lettere inedite sono state redatte soprattutto durante il secondo conflitto mondiale e sono relative – per lo più – ai rapporti intessuti dalla coppia di artisti Ghedini-Pinelli con l'editore musicale milanese durante il periodo di stesura de *Le Baccanti*. Al di là dell'essere non pubblicate, ci restituiscono, come testimonianza dei tempi, fatture relative a diritti d'autore o scelte concordate di direttori d'orchestra (Cantelli). Ci chiariscono che la storia, grande o piccola che sia, è costituita da aspetti anche minimi o prosaici, mai ai quali non si possono sottrarre anche personaggi dotati di una certa notorietà. In qualche caso, a guerra finita, ci stupiscono la celerità delle raccomandate a distanza di un giorno (tra Ricordi e il direttore d'orchestra Previtali, quindi sul percorso Roma-Milano), che faremmo fatica ad immaginare oggi. Sono lettere che allegano assegni, che sottolineano solleciti per noleggi di parti, preparazione di bozze, firme per cessioni di diritti in esclusiva o di visti della censura, per ricordarci che, spesso nell'allestimento di una produzione artistica, c'era una componente tempo legata ad aspetti commerciali, fiscali, giuridici, legali. Ci evidenzia inoltre la presenza di un mondo che non c'è più composto da dattilografe, timbri, inchiostro, carta (sempre più scadente e costosa durante il conflitto, come altre materie prime, dando uno sguardo veloce alle lettere originali), minute e copie carbone ove assumono importanza date, sigle, indirizzi (che mutavano a seconda della sede lavorativa o di residenza). Una cornice che ci testimonia come in una città devastata dai bombardamenti quale Milano, sede della Ricordi & C., ci fosse anche un'intraprendenza, un'operosità che andava al di là della tragedia e, nonostante gli inevitabili ritardi e le lacune, garantisse dei servizi che in quella situazione non potremmo certo definire di prima necessità. L'industria dell'arte sembrava saper guardare al di là dell'occupazione nazista, della guerra civile, della monarchia al suo ultimo capitolo. Ne riportiamo una trascrizione, dal momento che le immagini, per ragioni di inchiostro e di deperimento, non rendono la lettura molto agevole anche quando dattiloscritte.

Cartolina postale intestata
Liceo Musicale manoscritta

LLET007913

Torino, 5 dicembre 1927

Spett. Ditta Ricordi e C.

Vi prego di inviare al Maestro Vittorio Gui (via Fanti 3 Torino) la partitura della mia Partita per orchestra, dovendola egli eseguire prossimamente a Roma. E le bozze? In attesa di leggervi con i più cordiali saluti. Vostro.

Giorgio F. Ghedini

Via Vincenzo Vela 32

Cartolina postale
dattiloscritta

LLET018581

Torino, 17 febbraio 1942

Casa Ricordi & C.
Via Berchet 2
Milano

In risposta alla Vostra lettera nella quale mi chiedete la data della prima esecuzione del mio concerto a 5, sono spiacente di non poter essere preciso, non ricordando nulla in merito. Ciò che posso dirVi è che il lavoro fu eseguito lo stesso anno della data di composizione, la quale mi pare porti la data del 34. E credo che stampando 1934 saremo abbastanza esatti. Circa la sala, fu al Conservatorio di Torino, io suonavo il pianoforte, gli altri esecutori non li rammento. Il concerto a 5 è per fl. ob. cl. fag. e pianoforte.

Ora Vi prego di voler subito spedire in omaggio al Maestro Tullio Serafin uno spartito della mia opera "La pulce d'oro", della quale vivamente pare interessarsi. L'indirizzo è teatro Reale, Roma. Grazie e cordiali saluti dal Vostro G. F. Ghedini

Via Lamarmora 38, Torino

Cartolina postale dattiloscritta

LLET018583

Borgosesia, 14 gennaio
1943

Casa Ricordi & C.
Milano

Nell'estratto conto ricevuto ultimamente vedo due esecuzioni in Germania di musica mia che mi sorprendono, e mi rivolgo alla Vostra gentilezza perché mi sappiate indicare il direttore, onde eventualmente ringraziarlo.

Si tratta di Marinaresca e Bacchanale (Lipsia) e dei Quattro Pezzi (Breslau).

Scusate il disturbo, grazie e credetemi, con i migliori saluti,
Vostro

Giorgio Federico Ghedini
(firma manoscritta)

Romagnano Sesia, presso Ing. Castellano

Borgosesia, 18 gennaio 1943

Egregio e caro Commendatore,
Mi scrive da Novara un mio allievo, Guido Cantelli, pregandomi che io interceda presso di Lei a che gli venga concessa la direzione della Tosca al Teatro Coccia di Novara. Io ritengo in coscienza di ritenere il Cantelli sufficientemente preparato per tale compito, per aver già da diversi anni praticato il teatro e per essere dotato di spiccate e non comuni doti direttoriali; e quindi lo raccomando alla di Lei benevolenza, aggiungendo in più che è mio allievo e che quindi sono in grado di conoscerlo e giudicarlo assai bene.
Grato se potrà accontentare le aspirazioni di questo giovane musicista, La ringrazio e Le mando, da questo paese dove mi costringe la guerra, molti cari auguri e saluti.

Il suo aff.mo
Giorgio Federico Ghedini

Presso Castellano - Romagnano Sesia

Lettera dattiloscritta

LLET018545

20 gennaio 1943, XXI°

Egr. Sig.
M° Giorgio Federico Ghedini
Presso Castellano
Romagnano Sesia

Rispondiamo alla pregiata vostra del 18 corrente diretta al nostro Comm. Valcarenghi, per assicurarvi che, date le vostre assicurazioni, ben volentieri consentiamo che il M° Guido Cantelli, diriga l'opera Tosca al Teatro Coccia di Novara.

Avevamo fatto delle difficoltà in proposito trattandosi di un debuttante sul podio direttoriale (per la lirica), difficoltà che ora non hanno più ragione di esistere.

Cogliamo l'occasione per porgervi i nostri migliori saluti

21 gennaio 1944

Preg. Sig. M° Giorgio Federico Ghedini
Via Nicolao Sottile Borgosesia

Il nostro rag. Baici da Milano comunica che siete passato in via Berchet per avere notizie intorno alla sorte toccata alle vostre composizioni teatrali e sinfoniche edite dalla nostra Casa. Alle molte richieste del genere che ci pervengono da ogni parte a nostra volta rispondiamo man mano che abbiamo potuto, dopo l'immane disastro che ha annientato, come sapete, il nostro archivio teatrale di Viale Campania, stabilire in maniera definitiva la situazione di ogni singolo lavoro. Ed ecco per quanto vi riguarda, dopo accurate indagini, le notizie che siamo in grado di darvi.

OPERE TEATRALI

Maria d'Alessandria: oltre all'autografo della partitura abbiamo tutto a disposizione per la riproduzione della stessa e delle relative parti d'orchestra, nonché del canto e piano;

Re Hassan: partitura e fiati erano allo stato di manoscritti e sono andati distrutti; abbiamo il necessario per la riproduzione delle parti coro, degli archi e dello spartito canto e pianoforte;

La Pulce d'Oro: partitura e fiati erano allo stato di manoscritti e sono andati distrutti; abbiamo le lastre per la riproduzione degli archi e dello spartito canto e pianoforte;

LAVORI SINFONICI

A Roma presso la nostra Succursale, abbiamo i seguenti materiali d'esecuzione: Preludio di Maria d'Alessandria, Architetture, Adagio e Allegro di Concerto. Di questi pezzi, oltre che di Pezzo Concertante, di Invenzioni e dell'Interludio 2° atto di Maria d'Alessandria abbiamo tutte le lastre e quindi la possibilità di riproduzione completa.

Tanto vi dovevamo, mentre, dolenti di non potervi dare notizie più confortanti, vi preveniamo che subito dopo il sinistro, raccogliendo le nostre energie, ci siamo preoccupati della ricostituzione del nostro fondo edizioni e del nostro archivio teatrale e sinfonico che intendiamo mettere in efficienza nel più breve tempo possibile. Non siamo in grado tuttavia di stabilire quando questo grave compito, già in corso di esecuzione, procederà con ritmo regolare: ci urtiamo infatti giornalmente in difficoltà pressoché insormontabili per la mancanza di materie prime, di carta anzitutto (quasi introvabile e sempre a prezzi astronomici) sull'immiserito mercato ... In caso di richiesta di un dato materiale di esecuzione diamo il passo allo stesso su altri lavori senza impegno, tuttavia, circa un termine fisso per la fornitura dello stesso che dipende dalla mole e dall'importanza della musica da riprodursi nonché dalle speciali circostanze del momento.

Sempre a vostra disposizione, per eventuali altri chiarimenti, in attesa di leggervi assai cordialmente vi salutiamo.

- o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o -

Lettera dattiloscritta

LLET018063-01

Milano, 14 giugno 1944

Egregio Sig.

M° Giorgio Federico GHEDINI
Via Nicolao Sottile 13
BORGOSESIA (VC)

Caro Maestro, le confermiamo la nostra raccomandata del 3 corrente.

Vi comunichiamo che in data di oggi vi abbiamo spedito a mezzo raccomandata il I° quadro del canovaccio della "Pulce d'oro". Fra qualche giorno seguirà anche il resto, ma intanto potrete iniziare il lavoro di ripristino. Pensiamo che probabilmente non avrete da portare modifiche di sorta alle parti degli archi (che per noi sarebbe preferibile, perché non dovremmo alterare i lucidi); ma se riterrete necessario apportare qualche ritocco, vogliate farlo in matita rossa, di modo che possiamo evidenziare le differenze e riportarle sui lucidi.

Come vi è stato già accennato verbalmente, siamo favorevoli ad assumerci l'edizione del vostro nuovo lavoro teatrale "Le Baccanti", alle medesime condizioni già praticateVi per gli altri Vostri lavori teatrali, e cioè corrispondendoVi le seguenti percentuali:

40 % sui noli
4/12mi sui piccoli diritti
33 1/3 sui diritti fonomeccanici.

Desideriamo però conoscere quale premio Vi sarà da corrispondere a Tullio Pinelli al quale riserveremo come in precedenza, anche il 10% sui noli.

Gradite, caro Maestro, i nostri cordiali saluti.

Milano, 11 luglio 1944
Egr. Sig. M^o Giorgio Federico GHEDINI

RACCOMANDATA

BORGOSIESIA (VC)
Via Nicolao Sottile, 13

Rispondiamo alla Vostra lettera del 29 giugno ed affidiamo la presente all'Architetto Della Noce, che Ve la farà avere.

Vi uniamo in duplice copia il contratto di cessione per Le Baccanti: una di esse è per Voi; vi preghiamo di voler controfirmare l'altra ed inviarcela.

Da Tullio Pinelli abbiamo già avuto una lettera e siamo d'accordo con le condizioni che egli ci propone. Gli scriviamo direttamente.

Per "La Pulce d'oro" sta bene quanto ci scrivete e ci consegnerete personalmente la prima parte della partitura.

Quanto a "Le Baccanti" vogliate tener presente che a noi occorrono circa tre mesi per la preparazione del materiale completo di un'opera. Per guadagnar tempo Vi preghiamo di farci avere al più presto il primo atto della partitura così che noi possiamo iniziare subito la preparazione e la cavatura delle parti. S'intende che sarà bene inviarci senza eccessivi indugi anche la riduzione per canto e piano.

Chiudiamo con l'augurio di buon lavoro e con il voto che alle "Baccanti" arrida la migliore delle fortune.

Gradite i nostri cordiali saluti

P. S.: vogliate precisare il numero degli atti delle "Baccanti", di modo che possiamo indicarli in contratto.

Borgosesia, 15 luglio 1944

Spett.le Casa Editrice G. Ricordi & C.
Intra Verbania

L'arch. Piero Della Noce mi trasmette gentilmente la Vostra lettera contenente il contratto per Le Baccanti. Con lo stesso cortese Vi rimetto la presente e il contratto firmato.

Sono lieto della felice soluzione con Pinelli circa il suo contratto.

Circa La Pulce d'oro vi confermo che credo di dovermi recare prossimamente a Milano; in tale occasione porterò personalmente quanto avrò di fatto della partitura.

In tale occasione spero di farVi pure avere, se non tutto, quasi tutto il primo atto delle Baccanti (in partitura e in riduzione per canto e pianoforte), riservandomi di farVi poi avere l'atto completo non appena avrò provveduto a ultimare le poche pagine di chiusa che mi rimangono da comporre.

Il secondo atto viceversa è quasi tutto a punto; mentre mi rimane ancora il finale del terzo atto che sto componendo in questi giorni.

Il non aver ancora ultimato i due finali (del primo e del terzo atto) significa che quest'opera, alla quale lavoro ormai da quattro anni, è stata frutto di particolare attenzione da parte mia, e per la singolarità del soggetto euripideo, di trascendentale bellezza, e, infine, per la responsabilità che un simile accostamento a tanto capolavoro della letteratura greca mi ha arrecato.

Chiudo dicendovi che sono particolarmente lieto di vedere questa per me importantissima fatica artistica ancora affidata alle cure della Vostra Casa Editrice, e accetto di buon grado il Vostro cordiale augurio di buon lavoro e di fortunosa carriera alle Baccanti.

Vi ricambio, cordialissimi, i miei saluti.

G. F. Ghedini

P. S.: Le Baccanti sono in un Prologo e tre atti

Lettera dattiloscritta

LLET019728-01

Pino Torinese, 1/11/1946

Casa Editrice G. Ricordi & C.
Milano

Stamane ho ricevuto l'assegno, il contratto per il Concerto per pianoforte e orchestra nonché il bollettino della EIDA. Il tutto vi accludo debitamente firmato. Per l'assegno grazie. Ho pure ricevuto le bozze del libretto che correggerò. Ad un primo sguardo vedo che nella didascalia iniziale del II atto sta scritto che la scena è come al I atto. Questo era così in una prima versione, poi con Pinelli si decise di modificare nel senso che la scena, pur restando come nel I atto, deve apparire da un altro punto di prospettiva, ossia, in parole pratiche, vista da un altro lato epperciò diversa. Siamo addivenuti a tale cambiamento perché abbiamo pensato che il mutare radicalmente scena costituiva una sorpresa in più per chi vede. Quindi, siccome Pinelli si trova a Roma (non ne conosco l'indirizzo) e il correggere il libretto è cosa da farsi il prima possibile, penso che una via sicura per vedere cosa aveva scritto su questo mutamento di scena sia quello di riferirsi alla mia partitura. Ergo: consultare ciò che ho scritto nelle didascalie nel principio dell'atto II e comunicamele al più presto.

Ad ogni buon conto, io sarò a Milano martedì venturo, 5 nov., e mi ci fermerò fino al 7 per il concerto De Sabata; in tale occasione passerò da voi e se mi farete vedere le bozze del II atto potrò apportare al libretto l'importante correzione.

Circa il lavoro del III atto posso rassicurarvi che esso procede con soddisfacente celerità. Per martedì anzi spero di portarvi un'altra scena ultimata (partitura e canto e pianoforte). E a proposito di canto e pianoforte mi pare di aver scritto in testa al I atto "adattamento per canto e pianoforte"; vi raccomando quindi di stampare questa mia versione invece della consuetudinaria "riduzione per canto e pianoforte". E mi pare di non aver al momento altro di importante da comunicarvi. Grazie e abbiatevi i miei più cordiali saluti.

vostro
G. F. Ghedini

Milano, 11 luglio 1944

Signor TULLIO PINELLI
Via Pastrengo, 28
TORINO

RACCOMANDATA

In risposta alla Vostra del 2 corrente, siamo lieti pienamente di essere d'accordo con Voi sulle condizioni di cessione del Vostro libretto delle "BACCANTI".

Vi uniamo un assegno per L. 12.000 = (dodicimila) ammontare del premio di cessione da Voi richiestoci, e due esemplari del contratto, uno dei quali Vi preghiamo di rimandarci debitamente firmato. L'altro esemplare è per Voi.

Auguriamo a questo Vostro nuovo lavoro, che entra a far parte del nostro repertorio, la miglior fortuna, nel comune interesse.

Gradite i nostri migliori saluti.

Lettera dattiloscritta

LLET017964

Torino, 16/VII/1944

SPETT. DIREZIONE
CASA RICORDI - MILANO

Mi è giunta la Vostra raccomandata dell'11 corr., con quanto in essa incluso, e ve ne do ricevuta, ringraziandoVi vivamente per la cortese premura.

Vi ritorno qui unita copia del contratto da me firmata. Per quanto l'art. 6 del contratto stesso, Vi confermo che il libretto è di mia originale creazione; ma ritengo che Voi già sappiate dal Maestro Ghedini che si tratta di una libera riduzione delle "Baccanti" di Euripide.

Con Voi mi auguro che questo nuovo lavoro abbia le migliori fortune, e con rinnovati ringraziamenti Vi saluto cordialmente.

Tullio Pinelli

Lettera dattiloscritta

LLET017965

ALPIGNANO 6/XII/1944

SPETT. CASA EDITRICE
RICORDI E C. VIA BERCHET 2

MILANO

Il maestro Ghedini mi prega di inviarVi al più presto due copie dattiloscritte del libretto delle "BACCANTI", in vista della probabile messa in scena dell'opera al Teatro alla Scala.

In mancanza di ogni Vostra richiesta, non avevo provveduto fino ad oggi a tale invio perché non pensavo possibile la rappresentazione delle "Baccanti" nella corrente stagione; e desidero precisarVi che per quanto mi riguarda sono di parere nettamente contrario a varare in questo momento l'opera suddetta.

Tuttavia siccome la decisione in merito spetta a Voi, Vi prego di farmi conoscere le Vostre intenzioni con sollecitudine, e su Vostra richiesta, Vi invierò immediatamente le due copie del libretto.

Con l'occasione vi saluto cordialmente.

Tullio Pinelli

Alpignano 3/1/1945

Spett. Casa Editrice
RICORDI & C. - VIA BERCHET
MILANO

Non essendomi ancora pervenuta la Vostra risposta alla mia raccomandata del 26 u. s., e poiché il Maestro Ghedini a sollecitarmi perché io Vi faccia avere il libretto delle Baccanti, a scanso di equivoci vi invio qui unite due copie dattiloscritte del libretto stesso, che in ogni caso avete diritto di avere.

Ripeto però che sono decisamente contrario, per quanto mi riguarda, alla rappresentazione dell'opera in questo periodo.

Vi faccio presente che il libretto in questione, con il titolo provvisorio di "PENTEIO" è stato vistato dalla Censura Teatrale il 9 maggio 1941 col n. 14821; dopo di allora, naturalmente, sono state apportate al testo, durante il lavoro del maestro Ghedini e secondo le esigenze dello stesso, diverse modificazioni, tra cui quella del titolo; ma nulla di essenziale è stato mutato.

Con deferenti cordiali saluti

Tullio Pinelli

Alpignano 21-1-1945

*Spett. le Casa Editrice
Ricordi & C. Milano*

*In data 5 corr. Vi ho spedito per plico raccomandato due copie dattiloscritte delle "Baccanti";
alcuni giorni dopo ho ricevuto la vostra lettera, pure in data del 5.*

Gradirei ricevuta da Voi e assicurazione circa l'arrivo delle copie che Vi ho mandato.

Grazie e cordiali saluti

Tullio Pinelli

Lettera dattiloscritta

LLET020516

Milano, 24 gennaio 1945

Preg. Sig. Tullio Pinelli
ALPIGNANO (Torino)

Vi ringraziamo per le copie del libretto delle Baccanti, regolarmente pervenuteci. Prendiamo nota dell'informazione relativa al precedente visto della Censura. Come avrete già appreso, il M.° Ghedini ha ritirato l'opera dal cartellone della prossima stagione scaligera.

Gradite i nostri migliori saluti.

Lettera dattiloscritta

LLET020517

Milano, 26 gennaio 1945

Preg. Sig. Tullio Pinelli
ALPIGNANO (Torino)

Facciamo seguito alla nostra del 24 corr. che vi confermiamo per pregarci di voler venir inviare al più presto il visto della censura teatrale, N. 14821, per il vostro libretto PENTEO il cui titolo è divenuto Le Baccanti. Tale documento ci occorre per completare l'incartamento relativo al lavoro musicato dal M.° Ghedini.

In attesa e con anticipati ringraziamenti, distintamente vi salutiamo.

Lettera manoscritta
Carta intestata EIAR
La Direzione Generale

LLET020680

*Roma, via Asiago 10
15 settembre 1946*

Gent.mo Cav. Colombe,

*di passaggio a Milano, sono venuto a
Casa Ricordi, ma non ho potuto vedere nessuno perché di sabato pomeriggio.*

*Le lascio perciò due righe per pregarle di farmi inviare al più presto tutto quello che
esiste stampato o in bozza delle Baccanti di Ghedini, che dovrò dirigere alla Scala.*

La ringrazio moltissimo e mi è grata l'occasione per inviarle molti saluti cordiali.

*Fernando Previtali
R.A.I. - Roma*

Preg.mo Sig. M.° Fernando Previtali
Direzione Generale della RAI
Via Asiago 10
ROMA

Rispondiamo alla stim. Sua di ieri indirizzata al nostro Sig. Clausetti.

Entro questa settimana, Le invieremo le bozze del I e del II atto delle Baccanti di Ghedini, in bozze. Appena possibile, faremo seguire anche il I e il II atto della partitura dell'opera: tanto per Sua tranquillità.

Coi migliori saluti del dr. Clausetti voglia anche gradire le espressioni della nostra più distinta stima.

Dev.

(In allegato dattiloscritto)

Spedito a Roma (Filiali), in data 8 ottobre 1946, una nuova bozza del 1° atto dello spartito de Le Baccanti di Ghedini per il m.° Previtali. (V.n/lettera a Casa Roma dell'8/10/1946)

III. Tavola sinottica e cronologica

Biografia Ghedini	Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)	Letteratura, Teatro, Psicologia
<p>1892 Nasce l'11 luglio a Cuneo dall'ingegnere Alfredo di Bologna e Clotilde Margaritelli di Cento (FE) in via Silvio Pellico 20 (oggi via Peano).</p>	<p>Debutto alla Scala de <i>La Wally</i> di <u>Catalani</u> su libretto di Illica. A Vienna debutta il <i>Werther</i> di <u>Massenet</u> su libretto di Blau. Al Teatro Dal Verme di Milano esordio de <i>I Pagliacci</i> (libretto proprio) di <u>Leoncavallo</u>.</p>	<p>Vengono dati alle stampe <i>L'innocente</i> di <u>D'Annunzio</u>, <i>Una vita</i> di <u>Svevo</u> e <i>Tristana</i> di <u>Pérez Galdós</u>.</p>
<p>1901 Prende lezioni di pianoforte dall'organista sac. Evasio Lovazzano. Assiste alle stagioni del Teatro Civico e del Teatro Toselli di Cuneo.</p>	<p>Prima in simultanea in sei città diverse in Italia de <i>Le Maschere</i> di <u>Mascagni</u> su libretto di Illica. Prima esecuzione a Monaco della <i>Sinfonia n. 4</i> di <u>Mahler</u> diretta dall'autore.</p>	<p>Al Teatro Costanzi di Roma debutto di <i>Francesca da Rimini</i> di <u>D'Annunzio</u> (protagonista la Duse). Dati alle stampe <i>L'esclusa</i> di <u>Pirandello</u>, di <u>Mann</u> <i>I Buddenbrook</i>, e di <u>Freud</u> <i>Zur Psychopathologie des Alltagslebens</i>.</p>
<p>1903 accompagna al piano, in un concerto menzionato da <i>La Gazzetta di Mondovì</i>, la violinista italo-tedesca Adelaide Milanollo Röder con musiche di Vieuxtemps, Wieniawski e Schubert.</p>	<p>A Bruxelles al Théâtre de la Monnaie debutto per <i>l'Étranger</i> di <u>D'Indy</u> su libretto del compositore che si rifà al simbolismo di <i>Brand</i> di Ibsen, con influenze musicali prossime a Wagner e alla musica antica.</p>	<p>Al Kleines Theater di Berlino prima assoluta di <i>Elektra</i> di <u>von Hofmannsthal</u>. Prima edizione (Zanichelli) dei <i>Canti di Castelvecchio</i> di <u>Pascoli</u> e del terzo libro delle <i>Laudi</i> di <u>D'Annunzio</u>, <i>Alcyone</i>, presso l'editore Treves.</p>
<p>1905 Si trasferisce a Torino presso i nonni materni per frequentare la classe di violoncello del m° Grossi al Liceo Musicale. Si esibisce al Teatro Toselli e al Circolo Sociale Cuneo.</p>	<p>A Dresda prima rappresentazione della <i>Salome</i> di <u>Strauss</u> su libretto proprio da Wilde. Prima esecuzione a Vienna dei <i>Rückert Lieder</i> di <u>Mahler</u> e di <i>Pelleas et Melisande</i> di <u>Schönberg</u>; a Parigi debutto per <i>La mer</i> di <u>Debussy</u>.</p>	<p>Al Teatro Manzoni di Milano prima de <i>La fiaccola sotto il moggio</i> di <u>D'Annunzio</u>. Putnam's sons dà alle stampe postumo <i>De profundis</i> di <u>Wilde</u>.</p>
<p>1908 Comincia con Cravero privatamente lo studio dell'armonia e del contrappunto.</p>	<p>A Vienna viene eseguita la <i>Passacaglia</i> di <u>Webern</u>, sua prima composizione, all'interno di un concerto dedicato agli allievi di Schönberg</p>	<p>L'Intima Teater di Stoccolma mette in scena <i>Temporale</i> di <u>Strindberg</u> Editi <i>A Room with a View</i> di <u>Forster</u>; di <u>Chesterton</u> <i>The Man who was Thursday: a Nightmare</i>.</p>

Biografia artistica di Ghedini	Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)	Letteratura, Teatro, Cinema Psicologia
<p>1909 Al teatro Coccia di Novara si esibisce come violoncellista in brani da camera di Haydn e Mendelssohn e viene eseguito un suo <i>Andante e Variazioni su un tema di Schumann</i></p>	<p>Prime rappresentazioni di <i>Elektra</i> di <u>Strauss</u> a Dresda su libretto di Hofmannsthal e de <i>Il Gallo d'oro</i> di <u>Rimskij-Korsakov</u> a Mosca su libretto di Belškij Prima esecuzione a New York del 3° <i>Concerto per pianoforte e orchestra in re minore</i> di Rachmaninov, eseguito dall'autore</p>	<p>Le Figaro pubblica a Parigi Il Manifesto de Futurismo di <u>Marinetti</u>. Al teatro Argentina di Roma viene rappresentata <i>La cena delle beffe</i> di <u>Benelli</u>, mentre a Vienna <i>Mörder, Hoffnung der Frauen</i> di <u>Kokoschka</u>.</p>
<p>1910 Sostituisce come direttore Renzo Bossi, nella <i>Loreley</i> e nella <i>Gioconda</i> al teatro Coccia, perché era stato protestato, ottenendo successo. È maestro sostituto di Bossi anche a Como per <i>Aida</i>, <i>Mefistofele</i> e <i>Madama Butterfly</i></p>	<p>A New York prima de <i>La fanciulla del West</i> di <u>Puccini</u> su libretto di Zangarini. Al théâtre du Casino di Montecarlo, prima del <i>Don Quichotte</i> di <u>Massenet</u>, su libretto di Cain.</p>	<p>Al teatro Metastasio di Roma è messa in scena la commedia di <u>Pirandello</u> <i>Lumie di Sicilia</i>. <u>Rilke</u> pubblica <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> presso la Insel Verlag a Lipsia. <i>Howard End</i> di <u>Forster</u> è dato alle stampe a Londra da Arnold.</p>
<p>1911 Conseguimento del diploma di Composizione presso il Liceo Musicale "G. B. Martini" di Bologna.</p>	<p>A Parigi (Opéra-Comique) il 19 maggio viene rappresentata <i>L'heure espagnole</i> di <u>Ravel</u>, su libretto di Franc Nohain (Étienne Legrand), in un atto e il 29 maggio al Théâtre du Châtelet debutta <i>Le martyr de Saint Sébastien</i> di <u>Debussy</u>, su libretto di D'Annunzio.</p>	<p><u>Gozzano</u> pubblica <i>I Colloqui</i>, <u>Pirandello</u> <i>La patente</i>, <u>Palazzeschi</u> <i>Il codice di Perelà</i> e <u>Barrie</u> il romanzo <i>Peter Pan</i>. Grasset pubblica a spese di <u>Proust</u> <i>Du côté de chez Swann</i>, <u>Lawrence</u> <i>Sons and lovers</i>, <u>Deledda</u> <i>Canne al vento</i>, <u>Freud</u> <i>Totem und Tabu</i>.</p>
<p>1914 È nominato maestro sostituto di Ettore Panizza al Teatro Regio di Torino.</p>	<p>Il 9 febbraio debutta al Teatro Regio di Torino <i>Francesca da Rimini</i> di <u>Zandonai</u> su libretto di Tito Ricordi.</p>	<p>Edizioni de <i>I canti Orfici</i> di <u>Campana</u>, <i>Pianissimo</i> di <u>Sbarbaro</u>, <i>Niebla</i> di <u>Unamuno</u>, <i>Le Caves du Vatican</i> di <u>Gide</u>, <i>Dubliners</i> di <u>Joyce</u> Viene proiettato a Torino <i>Cabiria</i> (sceneggiatura di <u>D'Annunzio</u> e del regista <u>Pastrone</u>).</p>

Biografia artistica di Ghedini	Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)	Letteratura, Teatro, Cinema Psicologia
1915 Completa l'atto unico <i>Gringoire</i> su libretto di Gatti.	Alla Scala il 20 marzo viene rappresentata <i>Fedra</i> di <u>Pizzetti</u> su libretto proprio e il 15 aprile prima del balletto (con contralto) <i>El amor brujo</i> di <u>de Falla</u> al Teatro Lara di Madrid.	Dati alle stampe <i>The golden bowl</i> di <u>Frazer</u> , <i>Spoon River Anthology</i> di <u>Masters</u> , <i>Der Golem</i> di <u>Meyrinck</u> . L'8 febbraio viene distribuito nelle sale <i>The Birth of a Nation</i> di <u>Griffith</u>
1918 È docente della Scuola popolare di canto corale di Torino.	A Budapest il 24 maggio viene messo in scena <i>Il castello del principe Barbablù</i> di <u>Bartók</u> su libretto di <u>Balász</u> , tratto da Perrault e Maeterlinck in un atto. Debuttera il 14 dicembre <i>Trittico</i> di <u>Puccini</u> al Metropolitan di New York (libretto di <u>Adami</u> e <u>Forzano</u>).	Gallimard pubblica a Parigi <i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> . Viene pubblicato il racconto <i>Casanovas Heimfahrt</i> di <u>Schnitzler</u> sulla rivista <i>Die neue Rundschau</i> . L'editore Mercure de France dà alle stampe <i>Calligrammes</i> di <u>Apollinaire</u>
1922 Ottiene la cattedra di armonia complementare al Liceo Musicale di Torino. Primo premio al concorso internazionale per doppio quintetto a Torino. Termina <i>L'Intrusa</i> su libretto di Giani.	Fa il suo esordio il 3 giugno all'Opéra di Parigi su libretto di Kochno <i>Mavra</i> di <u>Stravinskij</u> . Debutto alla Scala per <i>Debora e Jaele</i> di <u>Pizzetti</u> su libretto proprio.	Editi a Parigi, presso Shakespeare & Co., l' <i>Ulysess</i> di <u>Joyce</u> e sulla rivista <u>The Criterion</u> il poemetto <i>The Waste Land</i> di Eliot. Bemporad pubblica integralmente <i>Le novelle per un anno</i> di <u>Pirandello</u> . Proiezione del <i>Dr Mabuse</i> di <u>Lang</u> e <i>Nosferatu</i> di <u>Murnau</u>
1924 viene eseguito al Regio di Torino <i>Il pianto della Madonna</i> il 13 aprile.	Debutto per il tanto atteso <i>Nerone</i> di <u>Boito</u> alla Scala il 1° maggio, per <i>Erwartung</i> di <u>Schönberg</u> a Praga al Neues Deutsches Theater il 6 giugno su libretto di Pappenheim e a Brno il 6 novembre per <i>La piccola volpe astuta</i> di <u>Janáček</u> su libretto proprio.	Il 22 maggio viene rappresentata in prima assoluta a Milano al Teatro dei Filodrammatici <i>Ciascuno a suo modo</i> di <u>Pirandello</u> dalla compagnia Teatro d'Arte fondata dall'autore. Fischer pubblica <i>Der Zauberberg</i> di <u>Mann</u> e Constable <i>Billy Budd</i> di <u>Melville</u> . Debutto per <i>Die Nibelungen</i> di <u>Lang</u>

Biografia artistica di Ghedini

Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)

Letteratura, Teatro, Cinema

1925 Ottiene la cattedra di contrappunto e fuga al Liceo Musicale di Torino.

1927 Gui dirige al Regio la *Partita per orchestra* e Toni al Comunale di Bologna *Litanie alla Vergine*.

1932 È titolare di cattedra di Composizione a Torino A Firenze prima esecuzione del *Pezzo Concertante* per violino, viola e orchestra diretto da Previtali.

1935 Conosce Carlo Pinelli suo allievo di Composizione e poi amico di una vita, attraverso il quale entrerà in relazione con il fratello Tullio, principale librettista.

1937 Il Teatro delle Novità viene inaugurato con *Maria d'Alessandria* su libretto di Meano (Bergamo).

1938 È invitato dal Festival Internazionale di Venezia a comporre la *Lectio libri Sapientiae*; in Libia eseguite le musiche di scena dell'*Ifigenia*.

Prima de *L'enfant et les sortilèges* di Ravel al Théâtre du Casino di Montecarlo il 21 marzo su libretto di Colette. A Berlino il 14 dicembre esordio per il *Wozzeck* di Berg (libretto proprio).

Prime rappresentazioni di *Jonny spielt auf* di Krenek a Lipsia all'Opernhaus e di *Oedipus rex* di Stravinskij su testo di Cocteau al Sarah Bernardt di Parigi.

Prima all'Opera di Roma de *La donna serpente* di Casella su libretto di Lodovici e di *Maria Egiziaca* a La Fenice di Respighi su libretto di Guastalla.

Debutto per *Die Schweigraume Frau* di Strauss su libretto di Zweig a Dresda e *Porgy and Bess* di Gershwin a Boston su testi di Ira Gershwin e Dubose Heyward. Prima rappresentazione al Comunale di Firenze di *Orseolo* di Pizzetti su libretto proprio.

A New York avviene il debutto di *Amelia goes to the Ball* di Menotti su libretto proprio, a Zurigo va in scena *Lulu* di Berg (libretto dell'autore).

Prima di *Mathis der Maler* di Hindemith su libretto proprio a Zurigo. Dello stesso autore, debutto a Londra del balletto *Nobilissima visione* ispirato a s. Francesco attraverso gli affreschi di Giotto.

Viene edita a Torino la raccolta *Ossi di seppia* di Montale da Piero Gobetti. Vedono la pubblicazione *Der Prozess* di Kafka, *La Fugitive* di Proust e di Gide, *Les Faux-monnayeurs*.

Vengono dati alle stampe *To the Lighthouse* della Woolf dalla Hogarth Press e, da Calmann-Levy, *Thérèse Desqueyroux* di Mauriac.

Editi *Voyage au bout de la nuit* di Céline da Denoël et Steel, e *A Brave New World* di Huxley da Chatto & Windus. Grandi incassi per *Shanghai Express* di von Sternberg.

Viene rappresentato *Murder in the Cathedral* di Eliot a Canterbury. Canetti pubblica *Die Blendung* a Vienna presso Reichner Verlag, mentre Scribner's a New York stampa *The Greens Hills of Africa* di Hemingway. Proiettati *The 39 Steps* di Hitchcock.

Prime edizioni per *The Hobbit* di Tolkien, *Out of Africa* di Blixen (in danese) e *Gente nel tempo* di Bontempelli.

Viene pubblicato in italiano, ma a Parigi per le tematiche scabrose, *Un anno sull'altipiano* di Lussu. Gallimard edita *La nausée* di Sartre.

Biografia artistica di Ghedini

Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)

Letteratura, Teatro, Cinema

1939 Debutto a La Fenice del *Re Hassan* su libretto di Tullio Pinelli e ripresa di *Maria d'Alessandria*. Musiche per i film *Abuna Messias* e *La vedova* di Alessandrini.

1940 Prima al Carlo Felice de *La Pulce d'oro* (libretto di Pinelli).

1941 Dopo tre anni a Parma, ottiene la Cattedra di Composizione a Milano. Previtali dirige *Architetture* a Roma che dà a Ghedini un risalto di primo piano. Al VII Festival di Musica Contemporanea sono eseguite *Le invenzioni* per vc., timp, piatti e archi. (Venezia)

1942 Ripresa del *Re Hassan* alla Scala. È nominato accademico di S. Cecilia.

1946 Previtali dirige la prima de *Il Concerto dell'Albatro* a Torino, che diverrà il più noto brano sinfonico del compositore.

1948 Alla morte di Casella, Ghedini entra nel consiglio artistico dell'Accademia Chigiana.

Cage compone, mentre è studente alla Cornish School di Seattle, *First Construction in Metal* per sei percussionisti e un assistente, ove sono previsti gong, piatti, freni di auto, incudini e un piano sollecitato direttamente sulle corde.

Al Teatro della Pergola di Firenze fa il suo debutto *Volo di notte* di Dallapiccola su libretto proprio da Saint-Exupery in un atto.

Il rifacimento de *L'ombra di don Giovanni* su libretto di Moschino (musiche di Alfano) è rappresentato alla Scala il 28 maggio. Šostakovič termina di comporre la *Sinfonia n. 7 "di Leningrado"* nei pressi della città assediata dalle truppe tedesche: già nel 1942 la sinfonia divenne celebre e fu diretta da Toscanini negli USA con la NBC Orchestra.

A Monaco viene rappresentato *Capriccio* di Strauss su libretto del direttore della prima Clemens Krauss.

Debutto a Glyndebourne di *The Rape of Lucretia* di Britten, su libretto di Duncan.

Al Bolscoi prima esecuzione della 3^a Suite del balletto *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev.

A New York viene rappresentato il balletto *Orpheus*, mentre alla Scala con la direzione di Ansermet viene eseguita la *Missa*, entrambi di Stravinskij.

Nello stesso anno sono dati alle stampe *Ask the Dust* di Fante, *Finnegans Wake* di Joyce, *The Grapes of Wrath* di Steinbeck, *Lotte in Weimar* di Mann. Debutto per *Le jour se lève* di Carné.

Buzzati pubblica *Il Deserto dei Tartari* (Rizzoli); Bioy Casares *La invencion de Morel* (Losada); Hemingway *For whom the Bell Tolls* (Scribner's).

Bompiani pubblica *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, Grasset *La Pharisienne* di Mauriac e *Sur El jardin de senderos que se bifurcan* di Borges. Con difficoltà fa il suo esordio nelle sale *Citizen Kane* di Welles.

Gallimard pubblica *L'étranger* di Camus mentre esce nelle sale di Blasetti *Quattro passi fra le nuvole*.

Bompiani pubblica il racconto *Le due zittelle* di Landolfi.

Prime di *Notorius* di Hitchcock, di *Sciuscìa* di De Sica e di *It's a Wonderful Life* di Capra.

Debutto per il *Cerchio di gesso nel Caucaso* di Brecht. Pubblicati da Einaudi della *Morante Menzogna e sortilegio*, di Gramsci il 1° dei sei volumi dei *Quaderni dal carcere*.

Biografia artistica di Ghedini	Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)	Letteratura, Teatro, Cinema
<p>1948 Alla Scala <i>Le Baccanti</i> (su libretto di Pinelli) debuttano senza successo. Prima esecuzione delle <i>Canzoni per orchestra</i> dirette da Mario Rossi.</p>	<p>Prima esecuzione in New Mexico, di <i>A survivor from Warsaw</i> breve oratorio di <u>Schönberg</u> per voce recitante, coro maschile e orchestra, su libretto proprio.</p>	<p>Debutto di <i>Der kaukasische Kreidekreis</i> di <u>Brecht</u>. Prime per <i>Ladri di biciclette</i> di <u>De Sica</u>, <i>Germania anno zero</i> di <u>Rossellini</u> e <i>Rope</i> di <u>Hitchcock</u>.</p>
<p>1949 Previtali dirige a Venezia la prima di <i>Billy Budd</i>, libretto di Quasimodo. Eseguiti <i>La messa del Venerdì Santo</i> alla Sagra Musicale Umbra e al Teatro Argentina (diretto da Rossi) il <i>Concerto Funebre per Duccio Galimberti</i>.</p>	<p>Alla Scala esordio teatrale per <u>Petrassi</u> con <i>Il Cordovano</i> su testo di Cervantes tradotto da Montale. All'Opéra Comique debutto teatrale di <u>Poulenc</u> con <i>Le mammelles de Tirésias</i> su testo di Apollinaire. Prima esecuzione in forma di concerto de <i>Il Prigioniero</i> di <u>Dallapiccola</u> su testo proprio alla RAI di Torino.</p>	<p>A New York prima assoluta di <i>Death of a Salesman</i> di <u>Miller</u>. Edito <i>La Pelle</i> di <u>Malaparte</u>, mentre Einaudi dà alle stampe <i>Tra donne sole</i> di <u>Pavese</u> e Secker & Warburg <i>Nineteen Eighty-Four</i> di <u>Orwell</u>. Proiettati <i>The third man</i> di <u>Reed</u>, <i>Le mura di Malapaga</i> di <u>Clément</u> e <i>Riso amaro</i> di <u>De Santis</u>.</p>
<p>1951 Diventa direttore del Conservatorio di Milano e firma un contratto in esclusiva con Ricordi. Prima esecuzione al XIV Festival di Venezia di Musica Contemporanea del <i>Concerto detto "L'Olmeneta"</i>.</p>	<p>Debutto a La Fenice su libretto di Auden e Kallmann di <i>The Rake's progress</i> di <u>Stravinskij</u> e al Covent Garden di <i>Billy Budd</i> di <u>Britten</u>. Prima esecuzione di <i>Noche oscura</i>, cantata per coro e orchestra di <u>Petrassi</u> a Strasburgo su testo di s. Giovanni della Croce.</p>	<p>L'editore Bantam pubblica <i>The Catcher in the Rye</i> di <u>Salinger</u>, Plon le <i>Mémoires d'Hadrien</i> della <u>Yourcenar</u> e ed. Sudamericana la raccolta <i>Bestiario</i> di <u>Cortázar</u>. Tra i film proiettati <i>Miracolo a Milano</i> di <u>De Sica</u> e <i>A Streetcar named Desire</i> di <u>Kazan</u>.</p>
<p>1952 Prima radiofonica di <i>Lord Inferno</i> con cui Ghedini vince il Premio Italia ex aequo con Costant A Roma Previtali dirige la prima del <i>Concerto "Il Rosero"</i>.</p>	<p>Prima postuma di <i>Der Liebe der Danae</i> di <u>Strauss</u> su libretto di Gregor al Festival di Salisburgo. Debutto di <i>Aucassin et Nicolette</i> di <u>Castelnuovo-Tedesco</u> al Comunale di Firenze, "cantafavola" medievale francese per mezzosoprano, teatro di marionette e un'orchestra di dieci strumenti.</p>	<p>Prima de <i>Les Chaises</i> di <u>Ionesco</u> al Théâtre Lancry di Parigi. Dati alle stampe <i>Jean Santeuil</i> di <u>Proust</u>, <i>Il visconte dimezzato</i> di <u>Calvino</u> e <i>The Old Man and The Sea</i> di <u>Hemingway</u>. Al cinema <i>Umberto D.</i> di <u>De Sica</u>, <i>Europa 51</i> di <u>Rossellini</u> e <i>Lo sceicco bianco</i> di <u>Fellini</u>.</p>

Biografia artistica di Ghedini

Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)

Letteratura, Teatro, Cinema

1953 Alla Scala va in scena la revisione di Ghedini de *La incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Karajan dirige a Roma la *Musica da concerto per viola e orchestra d'archi*.

1956 Esordio alla Piccola Scala de *L'ipocrita felice* su libretto di Antonicelli. Ghedini dedica il *Concerto per Orchestra* a Cantelli, dopo la sua scomparsa. A Barcellona viene eseguito da Marcello Abbado il *Ricercare per pianoforte "Super sicut cervus"*.

1958 Prima esecuzione alla Scala della *Fantasia per pianoforte e archi*, solista Pollini e direttore Schippers. Al XXI Festival di Musica Contemporanea di Venezia prima della *Sonata da Concerto per flauto, percussioni e archi*. Solista Gazzelloni, direttore Rossi.

1961 Su testo di Nicola Lisi viene rappresentata a Venezia presso la Scuola Grande di S. Rocco *La Via della Croce*.

Alla Scala debutto per la cantata scenica *Il Trionfo di Afrodite* di Orff su testi di Catullo, Saffo e Euripide: la direzione è affidata a von Karajan. A La Fenice esordio per *Partita a pugni* di Tosatti su libretto proprio e direzione di Sanzogno.

A Vienna debutta *Der Sturm* di Martin tratta da Shakespeare (nella versione tedesca di Schlegel). Da Gozzi, von Cramer ricava il libretto del *König Hirsch* di Henze che debutta a Berlino con la direzione di Scherchen. Prima esecuzione a Parigi di *Oiseaux Exotiques* di Messiaen per pianoforte e orchestra.

Debutto di *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti alla Scala, su libretto proprio da Eliot e direzione affidata a Gavazzeni. Il 24 marzo alla Fiera di Colonia viene eseguito per la prima volta *Gruppen* di Stockhausen per tre orchestre: alla direzione, oltre all'autore, Maderna e Boulez.

Al Festival Internazionale della Musica Contemporanea di Venezia prima di *Intolleranza 1960* di Nono su libretto dell'autore.

Prima al Théâtre Babylone di *En attendant Godot* di Beckett. Editi *Fahrenheit 451* di Bradbury e *L'Innommable* di Beckett; in Italia *Il sergente nella neve* di Rigoni-Stern e *Il mare non bagna Napoli* della Ortese.

A Zurigo prima di *Der Besuch der alten Dame* di Dürrenmatt. *Grande Sertão* di Guimaraes Rosa è pubblicato da Olimpio a S. Paolo. Neri Pozza edita di Montale la raccolta *La Bufera e altro*. Escono al cinema *The Man who knew too much* di Hitchcock e *Il Ferroviere* di Germi.

Capote pubblica *Breakfast at Tiffany's*, Tomasi di Lampedusa *Il gattopardo*, Amado Gabriela, *cravo e canela*, Dürrenmatt *Das Versprechen*. Prima assoluta di *Suddenly last summer* di Williams nel circuito alternativo Off-Broadway data la tematica scandalosa trattata.

A New York prima di *Happy Days* di Beckett. *Ferito a morte* di La Capria vince il Premio Strega. Kawabata pubblica *La casa delle belle addormentate* e Lem *Solaris*. *La notte* di Antonioni vince l'Orso d'oro e il David di Donatello.

Biografia artistica di Ghedini

Storia della Musica (con particolare riguardo al teatro)

Letteratura, Teatro, Cinema

1962 Eseguiti alla Radio di Lugano i *Contrappunti per violino, viola e violoncello* e la cantata da concerto *Lectio Jeremiae Prophetarum*, a Milano all'Angelicum. Alla XVII Sagra Musicale Umbra prima esecuzione per il *Credo di Perugia*. Lascia la direzione del Conservatorio di Milano.

1963 Celibidache dirige la prima di *Ouverture pour un concert* a Roma (Orchestra Accademia di S. Cecilia)

1965 Muore il 25 marzo, a Genova Nervi in via Santorre di Santarosa 13, ove era in convalescenza dall'autunno, a causa di un'operazione. Amadei, Barblan, Della Corte, Gatti, Sartori, Castiglioni commemorano il maestro su annuari e periodici.

1969 Dopo il lavoro di integrazione di Salvetti dall'autografo, viene eseguita *Symphonia* alle Settimane Senesi dell'Accademia Chigiana

Su libretto del compositore, a 15 anni dalla morte, viene messa in scena alla Scala *l'Atlantida* cantata scenica di De Falla. Alla RAI viene trasmessa l'opera radiofonica di Maderna (con la sua direzione) *Don Perlimplin* su adattamento dell'autore da Garçia Lorca.

Alla Piccola Scala viene allestita per la prima volta *Passaggio* di Berio su testi dell'autore e di Sanguineti.

Alla Piccola Scala debutto di *Atomtod* di Manzoni su libretto di Jona.

A Colonia esordio di *Die Soldaten* di Zimmermann su libretto dell'autore dal dramma di Lenz.

Al teatro Biondo di Palermo prima della *Passion selon Sade* di Bussotti.

Su testo di Butor prima rappresentazione di *Vostre Faust* di Pousseur, definita "fantaisie variable genre l'opéra" alla Piccola Scala.

Debutto a Zurigo per *Die Phisiker* di Dürrenmatt. Sono dati alle stampe *Clockwork Orange* di Burgess, *The Man in The High Castle* di Dick, *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani, *Il maestro di Vigevano* di Mastronardi.

Tra i film *What ever happend to Baby Jane?* di Aldrich e *Le quattro giornate di Napoli* di Loy

Vengono pubblicati *Diario Minimo* di Eco e *La tregua* di Primo Levi. Di Arendt esce *A Report on the Banality of Evil*. Einaudi pubblica *Marcovaldo, le stagioni in città* di Calvino.

Al cinema debutto per *Il Gattopardo* di Visconti.

Debutto a Broadway per *The Odd Couple* di Simon, mentre va in scena per la prima volta *Black Comedy* di Shafer a Chichester.

Le fleurs bleues di Queneau vengono stampati da Gallimard.

Sul grande schermo uscite per *Doctor Zhivago* di Lean mentre *Signore e signori* di Germi ottiene il Grand Prix del 19° Festival di Cannes.

Esordio a Sestri Levante di *Mistero buffo* di Fo. A Broadway debutta *Play it again, Sam* di Allen.

Pubblicati *Slaughterhouse-Five; or, The Children's Crusade* di Vonnegut e *Conversacion en "La Catedral"* di Vargas Llosa.

IV. Immagini relative a bozzetti, scenografie, foto di scena, autografi

Nella foto il cast di *Maria d'Alessandria*, descritto nella nota 61 (novembre 1960, Teatro Comunale di Trieste): si nota al centro il compositore, ormai sessantottenne. Il secondo da sinistra è un ventisettenne e ancora non molto noto Claudio Abbado. Tra i due, la protagonista, il soprano veneto Luisa Malagrida. La foto è tratta dall'Archivio Fotografico del Civico Museo Teatrale "C. Schmidl" di Trieste. Il baritono Claudio Giombi, oggi ottantenne, nella parte di Zosimo (secondo da destra), è l'unico attualmente vivente.



I I

Giovanni Federico
(1936 - XIV)

Atto primo.

Nella notte profonda si surge, a sinistra, la base del faros; l'inizio della scala che vi sale. A destra appare un'antica spiaggia illuminata vivamente dalla luce del fuoco acceso nella cima invisibile della torre. In fondo, nell'ombra, una signora.

Il Custode del fuoco, vecchio e cauto, è subito a destra, e dorme. L'aguzzino esmo è adagiato per terra a sinistra. Intra di destra l'aguzzino Betto spingendo verso la torre a colpi di sferze una catena di saloni recanti altri di ottone e fardelli di segna.

Molto (♩=126)

Tela

⊗ N. B. - Nei forti usare bacchette dure

PROPRIETA' 1
G. RICORDI & C.°

La prima pagina dell'autografo di *Maria d'Alessandria* (conclusa nel 1936): si riconosce l'ampio organico orchestrale che comprende tre flauti con ottavino, due oboi, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, due fagotti, controfagotto, quattro corni, due trombe, 3 tromboni (con basso tuba), timpani, gran cassa, piatti, arpe e archi, oltre a quattordici solisti vocali e un coro proporzionato. (Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale).



Opera "Re Hassan" di G.F. Ghedini - atto 1°

46

Atto I, *Re Hassan*, La sala del trono dell'Alhambra. Venezia, Teatro La Fenice, 26 gennaio 1939, regia di Mario Frigerio, scene di Titina Rota. Archivio Storico Fondazione La Fenice. Foto Giacomelli Venezia.



Atto II, *Re Hassan*, quadro II, il palazzo di re Ferdinando. Venezia, Teatro La Fenice, 26 gennaio 1939, regia di Mario Frigerio, scene di Titina Rota. Archivio Storico Fondazione La Fenice. Foto Giacomelli Venezia.



Foto Giacomelli, Venezia. Archivio Storico della Fondazione *La Fenice*. Tancredi Pasero nei panni di Re Hassan, disegnati da Titina Rota.



Bozzetto di Titina Rota per una guardia di Re Hassan. Venezia Teatro La Fenice, 26 gennaio 1939. Dalla Collezione fotografica Walter Mori.



Bozzetto di Mario Vellani Marchi per il *Re Hassan*, Milano Teatro alla Scala 1942 tratto da *Cinquant'anni di Opera e Balletto in Italia*, a cura di G. M. Gatti, Roma, Carlo Bestetti edizioni d'arte, 1954, dall'Archivio del Teatro alla Scala.

a mia moglie

= "La pulce d'oro" = Un atto in tre quadri di Tullio Pinelli per la musica di G.F. Ghedini =

= Primo quadro = G. F. Ghedini 1939
XVII

(L'interno di un'osteria rustica. Dalle travi del basso soffitto, microstate di foglioline nere, pende un traliccio sul quale posano le provviste. A sinistra, un camino di pietra, ove fortuna, piegata sulle ginocchia, tenta accendere un piccolo fuoco. Più in là il merciaio Daghe ha respinto al centro della tavola il piatto vuoto, ed ora sta seduto con il capo appoggiato alla parete: è piccolo, magherlino, vestito di fustagno marrone; tiene vicino alle gambe la rettangolare cassetta delle mercanzie.)

Allegro (♩=80) (ampio tuoni) 2

Tela

Anzora a sinistra, in fondo, Mirtillo, il carrettiere, la testa appoggiata sul pannello della larga mano, sonnecchia davanti alla bottiglia semivuota; ed il ciuffo arruffato gli pende sulla giovane faccia, segnata da una cicatrice.

Accanto a Mirtillo, siede calmo e silenzioso, gli occhi fissi oltre i vetri della larga finestra, Lucilla.

(fresco, vento) 11

(pioggia) 3
7

124678 Ghedini

Prima pagina della riduzione autografa per canto e piano de *La Pulce d'oro*, completata in vacanza a Bellaria il 25 agosto del 1939: si legge la dedica alla moglie Laura, che segnalò l'omonima *pièce* teatrale di Pinelli al compositore dopo averla ascoltata alla radio. (Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale).



Figurino di Dioniso ad opera di Felice Casorati, per la ripresa del 21 febbraio 1972, Milano, Museo Teatrale alla Scala. Dim. cm 365x255, tempera su cartoncino. Dall'Archivio Digitale della Fondazione "G. Cini" Onlus.



Figurino di Tiresia di Felice Casorati, per la prima de *Le Baccanti*, 21 febbraio 1948. Dim. cm 31.5 x 23.5, tempera acquerellata e matita. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Dall'Archivio Digitale della Fondazione "G. Cini" Onlus.



Le Baccanti, ripresa del 21 febbraio 1972, regia di Margherita Wallmann, bozzetto di Agave di Felice Casorati. Tempera su cartoncino, dim. 37 x 25.5. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Dall'Archivio Digitale della Fondazione "G. Cini" Onlus.



Bozzetto di Felice Casorati per il III atto de *Le Baccanti*, regia di Orazio Costa, Teatro alla Scala, 21 febbraio 1948.



Scena di Lidia Bagnoli corso di Scenografia del Melodramma dell'Accademia di Belle Arti di Bologna usata presso la Sala "G. Verdi" del Conservatorio Statale di Musica, Milano – coadiuvata nella realizzazione da Martina Scolieri e Rebecca Zavattoni – 29 aprile 2018.



Scenografia di Rodolfo Grappelli per la ripresa del *Billy Budd* all'Opera di Roma (31 marzo 1950), regia di Enrico Frigerio (dall'archivio storico dell'Opera di Roma).



Giovanni Impagliazzo nella parte di Billy Budd, durante la ripresa avvenuta (in occasione della celebrazione del 50° dalla morte del direttore Tullio Serafin) il 29 aprile 2018 presso la Sala Verdi del Conservatorio di Milano. Scene e costumi di Lidia Bagnoli, regia di Sonia Grandis, direzione di Diego Ceretta (servizio fotografico di Mario Mainino, Vigevano PV).



Bozzetto di Georges Wakhévitch (Odessa 1907 – Parigi 1984) del 1956 per la Piccola Scala, nella scena notturna, quando Lord Inferno è “accompagnato da una sconosciuta disperazione”.



Foto del teatrino di Garble da *L'Ipocrita Felice*, regia di Margherita Wallmann, scene e costumi di Georges Wakhévitch, Milano, Piccola Scala, 10 marzo 1956. L'immagine è contenuta nell'articolo di Antonio Capri, "Natura e interiorità in Ghedini", *La Scala*, 86, 1957, p. 40.



Il compositore Ghedini in compagnia del baritono Tito Gobbi nei panni del protagonista Lord Inferno, al termine della prima de *L'ipocrita Felice* alla Piccola Scala, 10 marzo 1956. Anche questa immagine è tratta dall'articolo del periodico *La Scala*.

INDICE DELLE COMPOSIZIONI MUSICALI, DELLE OPERE LETTERARIE, TEATRALI e CINEMATOGRAFICHE CITATE

A

ALCMANE	<i>È già tramontata la luna</i>	396, 398
	<i>La quiete della notte</i>	318,319n, 323n, 399
ALDRICH R.	<i>What ever happend to Baby Jane?</i>	477
ALFANO F.	<i>Leggenda di Sakuntala</i>	377
	<i>L'ombra di don Giovanni</i>	475
	<i>Risurrezione</i>	377
ALFIERI V.	<i>Bruto primo</i>	160
	<i>Filippo</i>	160
	<i>Saul</i>	160
ALLEN W.	<i>Play it again, Sam</i>	478
AMADO J.	<i>Gabriela, cravo e canela</i>	477
AN-SKI S.	<i>Dibuk</i>	130
ANTONICELLI F.	<i>Lord Inferno/Ipocrita felice</i>	280, 284-293, 309-311
ANTONIONI M.	<i>La notte</i>	477
APOLLINAIRE G.	<i>Calligrammes</i>	473
ARISTOFANE	<i>Acarnesi</i>	302
ARISTOTELE	<i>Poetica II libro</i>	306
ARRIGO G.	<i>Serenata per Andromeda</i>	402
	<i>Atti degli Apostoli</i>	267
AUDEN W. H.	<i>The Bassarids</i>	251
	<i>The Rake's Progress</i>	252

B

BACCHELLI R.	<i>Poemi lirici</i>	22
BALILLA-PRATELLA F.	<i>Trio op.23</i>	402
BANAL L.	<i>Gli ultimi signori dell'Alhambra</i>	144
BANVILLE T. de	<i>Gringoire</i>	30, 41

BÁRTOK B.	<i>Il castello del principe Barbablù</i>	52, 473
	<i>Conc. per due pf., perc. e orch</i>	365.
	<i>Musica per archi, cel. e perc.</i>	388n
BASSANI G.	<i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	478
BAUDELAIRE C,	<i>Élévation</i>	388n
BECKETT S.	<i>En attendant Godot</i>	477
	<i>Happy Days</i>	477
	<i>The Unnamable</i>	377
BEERBOHM M.	<i>The Happy Hypocrite</i>	280, 293, 295, 345
BEETHOVEN L. van	<i>Es war einmal ein König</i>	203
BENELLI S.	<i>La cena delle beffe</i>	472
BERG A.	<i>Lulu</i>	415, 474
	<i>Wozzeck</i>	474
BERIO L.	<i>Tre Canzoni Siciliane</i>	383
	<i>Concertino per clar., v.no., arpa, cel. e archi</i>	383
	<i>Magnificat</i>	383
	<i>Mimusique n.2</i>	383
	<i>Passaggio</i>	478
	<i>Thema (Omaggio a Joyce)</i>	383
BERRIE J. M.	<i>Peter and Wendy</i>	472
BETOCCHI	<i>L'estate di S. Martino</i>	24n
BIOY CASARES A.	<i>La invencion de Morel</i>	475
BISTOLFI G.	<i>La bella addormentata nel bosco</i>	199
BIZET G.	<i>Carmen</i>	151
BLASETTI	<i>Quattro passi fra le nuvole</i>	475
BLIXEN K.	<i>Out of Africa</i>	474
BOCCHERINI L.	<i>Concerto per v.llo e orch. in mi b</i>	401
BOIARDO M. M.	<i>Canzoniere (Amorum Libri tres)</i>	369, 396, 399, 404
BOITO A.	<i>Mefistofele</i>	472
	<i>Nerone</i>	47, 62, 473
BONTEMPELLI M.	<i>Gente nel tempo</i>	474
BORGES J. L.	<i>El jardin de senderos que se bifurcan</i>	475

BRADBURY R.	<i>Fahrenheit 451</i>	477
BRECHT B.	<i>Der kaukasische Kreidekreis</i>	475
BRITTEN B.	<i>Billy Budd</i> <i>Peter Grimes</i> <i>The Rape of Lucretia</i>	257, 260, 261, 476 260, 261 475
BROCHARD V.	<i>Les Sceptiques Grecs</i>	139
BRUCKNER A.	<i>Sinfonia n. 7</i>	355
BRUNI TEDESCHI A.	<i>Villon</i>	226n
BURGESS A.	<i>Clockwork Orange</i>	478
BUSONI F.	<i>Doktor Faust</i> <i>Es war einmal ein König</i>	62 203
BUSSOTTI S.	<i>Passion selon Sade</i>	478
BUZZATI D.	<i>Il deserto dei Tartari</i>	475
C		
CAGE J.	<i>First Construction in Metal</i>	475
CALVINO I.	<i>Marcovaldo. Le stagioni in città</i> <i>Il visconte dimezzato</i>	478 476
CAMPANA D.	<i>I canti Orfici</i>	472
CAMUS A.	<i>L'étranger</i>	475
CANETTI, E.	<i>Die Blendung</i>	474
CAPOTE T.	<i>Breakfast at Tiffany's</i>	477
CAPRA F.	<i>It's a Wonderful Life</i>	475
CARNÉ M.	<i>Le jour se lève</i>	475
CASELLA A.	<i>La donna serpente</i> <i>Triplo concerto</i>	115, 474 404
CASTELNUOVO-TEDESCO M.	<i>Aucassin et Nicolette</i>	476
CASTIGLIONI N.	<i>Uomini e no</i>	339
CASTRO J. J.	<i>Proserpina y el Extranjero</i>	370
CATALANI A.	<i>Loreley</i>	472

	<i>Wally</i>	471
CAVALCAD D.	<i>Vitae Patrum</i>	113, 135, 139
CERVANTES M. de	<i>Don Chisciotte</i>	311
CÉLINE L. F.	<i>Voyage au bout de la nuit</i>	474
CESTI A.	<i>L'Oronthea</i>	116
	<i>Santa Maria Egiziaca</i>	116
CHAILLY L.	<i>Una domanda di matrimonio</i>	295
CHAUCER G.	<i>Canterbury Tales</i>	311
CHERUBINI L.	<i>Les Abencérages</i>	143n
CHESTERTON G. K.	<i>The Man who was Thursday</i>	471
CICOGNINI G. A.	<i>Il Giasone</i>	116
	<i>Santa Maria Egiziaca</i>	116
CIMAROSA D.	<i>Il matrimonio segreto</i>	202, 295
CLÉMENT R.	<i>Le mura di Malapaga</i>	476
CONSTANT M.	<i>Le jouer de flûte</i>	280, 344
CORGHI A.	<i>Il dissoluto assolto</i>	297
CORTAZÁR J.	<i>Bestiario</i>	376
CROZIER E.	<i>Billy Budd</i>	257, 260
D		
DALLAPICCOLA L.	<i>Il prigioniero</i>	475
	<i>Volo di notte</i>	475
D'ANNUNZIO G.	<i>Alcyone</i>	471
	<i>Cabiria</i>	472
	<i>Fiaccola sotto il moggio</i>	471
	<i>Francesca da Rimini</i>	471
	<i>L'innocente</i>	471
	<i>La nave</i>	186
	<i>Saint Sébastien</i>	471
DEBUSSY C.	<i>La mer</i>	471
	<i>Le martyre de Saint Sébastien</i>	472
	<i>Pelléas et Mélisande</i>	52

DE FALLA M.	<i>L'Atlantida</i> <i>El amor brujo</i>	478 273, 473
DELEDDA G.	<i>Canne al vento</i>	472
DE SANTIS G.	<i>Riso amaro</i>	476
DE SICA V.	<i>Miracolo a Milano</i> <i>Umberto D.</i>	476 476
	<i>Sciuscià</i>	475
DICK P.	<i>The Man in The High Castle</i>	478
DICKENS C.	<i>Oliver Twist</i>	260
D'INDY V.	<i>L'Étranger</i>	471
DIONISI R.	<i>Divertimento per sei strumenti</i>	405
DOMINICI G.	<i>Dì, Maria dolce</i>	319n, 321, 323, 335, 340, 351, 364, 399, 403
DONIZETTI G.	<i>Alahor in Granata</i> <i>Il campanello di notte</i>	143n 219
DOSTOEVSKIJ F.	<i>L'idiota</i>	
DUKAS P.	<i>Ariane e Barbableu</i>	52
DÜRRENMATT F.	<i>Der Besuch der alten Dame</i> <i>Die Phisiker</i> <i>Das Versprechen</i>	477 478 477
E		
ECO U.	<i>Diario minimo</i>	478
ELIOT T. S.	<i>The Waste Land</i> <i>Murder in the Cathedral</i>	473 474
ERASMO da R.	<i>Elogio della follia</i>	311
ESCHILO	Βασσαραί <i>Lykourgheia</i> <i>Penteo</i>	252 250 250
EURIPIDE	<i>Le Baccanti</i>	224 e n, 237, 248, 250, 253
F		
FANTE J.	<i>Ask the Dust</i>	475

FAURÈ G.	<i>Pelléas et Mélisande</i>	52
FELLINI F.	<i>Lo sceicco bianco</i>	476
FLAUBERT G.	<i>Tentation de Saint-Antoine</i>	139
FO D.	<i>Mistero buffo</i>	478
FORSTER E. M.	<i>A Room with a View</i>	471
	<i>Billy Budd</i>	257, 260
	<i>Howard End</i>	472
FRANCE A.	<i>Thaïs</i>	139
FRANCESCO D'ASSISI	<i>Cantico del Sole</i>	340, 351
FRESCOBALDI G.	<i>Fiori musicali</i>	364
	<i>Secondo libro di Toccate, Canzoni...</i>	364
FREUD S.	<i>Totem und Tabu</i>	472
	<i>Zur Psychopathologie des Alltagslebens</i>	471
FUGA I.	<i>Confessione</i>	326
	<i>Otto Schnafffs</i>	326
G		
GABRIELI A.	<i>Aria della battaglia</i>	367, 370, 371
GABRIELI G.	<i>Sacrae Symphoniae</i>	367
GALLET L.	<i>Thaïs</i>	139
GATTI G. M.	<i>Canzone dell'anima mia</i>	397
	<i>Gringoire</i>	28, 31-45, 63, 65-84, 178, 473
GERMI P.	<i>Il ferroviere</i>	477
	<i>Signore e signori</i>	478
GERSHWIN G.	<i>Porgy and Bess</i>	474
GHEDINI G. F.	<i>Adagio e allegro da conc.</i>	399, 455
	<i>Adagio e Rondò per Quart. d'archi</i>	406
	<i>Abuna Messias colonna sonora</i>	475
	<i>Aggiu saputo</i>	404
	<i>Al presepio</i>	45
	<i>Andante e Variazioni</i>	472
	<i>Antifona per Luisa</i>	352, 405
	<i>Appunti per un Credo</i>	326, 352, 405
	<i>Architetture</i>	191, 235, 338, 346, 349, 356,

	370, 376, 401, 404, 406
<i>Ave Maria</i>	403, 475
<i>Ave verum corpus</i>	399, 401, 402
<i>Le Baccanti</i>	15, 47 ⁿ , 60, 61, 63, 115, 155, 173, 175, 191, 198, 226-236, 254-255, 258, 277, 278, 312, 338, 340, 343, 346, 350, 367, 386, 389, 399, 476
<i>Billy Budd</i>	11, 60, 130, 131, 193, 256, 257, 270-274, 275-279, 341, 343, 348, 386, 389, 399, 476
<i>29 Canoni per pianoforte</i>	404
<i>Canoni per violino e violoncello</i>	337, 341, 356, 373, 399, 403
<i>Cantico del Sole</i>	340, 351
<i>Canto d'amore</i>	51 ⁿ , 340, 351, 360, 403
<i>Canzone dell'anima mia</i>	397
<i>Canzoni per orchestra</i>	356, 366, 399, 476
<i>Capitolo XII dell'Apocalisse</i>	149, 368
<i>Capriccio per pianoforte</i>	399, 403, 404
<i>Carolina di Savoia</i>	29
<i>Cinque Canti greci per v. e pf.</i>	318, 319 e n, 320, 396, 398, 399, 414
<i>Concentus Basiliensis</i>	414
<i>Concertato per fl., v.no e arpa</i>	397, 400, 406
<i>Concerto dell'Albatro</i>	27, 137, 191, 235, 270, 271, 274, 276, 277, 333, 335, 338, 342, 346, 356, 368, 369, 373, 375, 382, 389, 399, 402, 404, 406, 475
<i>Concerto «l'Alderina»</i>	347, 399, 404, 406
<i>Concerto il Belprato</i>	356, 399, 403, 404
<i>Concerto a Cinque</i>	321, 356, 393, 399, 405
<i>Concerto funebre per D. Galimberti</i>	283, 337, 342, 347, 352, 356, 365, 366, 369, 394, 399, 401, 476
<i>Concerto Grosso</i>	334, 352, 367, 393, 399, 406
<i>Concerto detto l'Olmeneta</i>	347, 366, 400, 403, 476
<i>Concerto per Orchestra</i>	356, 371, 382, 477
<i>Concerto per pf. e orchestra</i>	337, 341, 343, 365, 374, 377, 399
<i>I Conc. per due pf. e orch. da camera</i>	356, 399
<i>Concerto il Rosero</i>	352, 368, 476
<i>Concerto Spirituale</i>	191, 235, 335, 340, 347, 352, 375, 382, 399, 401
<i>Concerto per due trombe di Vivaldi (trascr.)</i>	401
<i>Concerto per v.la</i>	371
<i>Con che sovità (trascr. da Monteverdi)</i>	397
<i>Contrappunti per trio d'archi e orch.</i>	371, 404, 478
<i>Corona di sacre canzoni (da testi del '600)</i>	352, 399
<i>Credo di Perugia</i>	349, 352, 354, 366, 371, 478
<i>Di, Maria dolce</i>	319 ⁿ , 321, 323, 335, 340, 351, 363, 399, 403

<i>Dimmi dolce Maria</i>	310n, 321, 335, 363, 399
<i>Divertimento contrappuntistico</i>	394, 404
<i>Documentario Mirafiori colonna sonora</i>	395, 396, 400, 403
<i>Don Bosco colonna sonora</i>	329, 395
<i>Doppio Quintetto per archi e fiati</i>	47 e n, 394, 400
<i>Due Canti sacri</i>	320, 402
<i>Due intermezzi</i>	399
<i>Due poemi per violino e pianoforte</i>	395, 396, 399
<i>Elegia per violoncello e pianoforte</i>	396, 398, 400, 405
<i>Elegia drammatica per v.no e pf.</i>	397
<i>Entrata per organo</i>	396
<i>Factum est silentium</i>	350
<i>Fantasia per pianoforte e archi</i>	278, 404, 477
<i>Il girotondo</i>	399
<i>Gringoire</i>	28, 30, 129, 177, 178, 473
<i>Hodie Christus natus est</i>	402
<i>Ibant Magi</i>	29
<i>Ifigenia in Tauride</i>	148n, 225, 474
<i>Incoronazione di Poppea (da Monteverdi)</i>	377
<i>L'intrusa</i>	28, 178, 473
<i>L'ipocrita felice</i>	130, 131, 142, 192, 293-298, 313, 343
<i>Invenzioni per v.llo, timp. piatti e archi</i>	475
<i>Jesu dulcis memoria</i>	399
<i>Lectio Jeremiae Profetae</i>	349, 352, 478
<i>Lectio Libri Sapientiae</i>	148, 149, 333, 351, 352, 357, 368, 369, 474
<i>Liriche su testi di Bacchelli</i>	399
<i>Litanie della Vergine</i>	16, 321, 335, 363, 400, 474
<i>Lord Inferno</i>	142, 192, 279, 280, 281, 293- 298, 344, 348, 476
<i>Maria di Alessandria</i>	11, 60, 109, 110, 115, 129- 142, 150, 169, 173, 186, 191, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 340, 342, 346, 350, 351, 353, 365, 369, 390, 397, 474, 475
<i>Marinaresca e Baccanale</i>	137, 321, 334, 370, 399, 404
<i>Medea</i>	225
<i>Messa del Venerdì Santo</i>	351, 368, 399, 476
<i>Missa in honorem S.ti Gregori Magni</i>	351, 399
<i>Musica concertante per v.llo e archi</i>	366, 406
<i>Musica da conc. per v.la e archi</i>	278, 371, 402, 403, 404, 406, 477
<i>Musica Notturna</i>	368, 399, 405
<i>Das Musikalische Opfer (trascr. da Bach)</i>	369, 400
<i>Ouverture pour un concert</i>	371, 381, 405, 478
<i>Partita per orch.</i>	319, 320, 321, 323, 334, 336, 360, 363, 369, 397, 474
<i>Pastorale elegiaca</i>	398
<i>I Persiani</i>	225

<i>9 Pezzi per pianoforte</i>	404
<i>Pezzo Concertante per due v.ni e v.la</i>	321, 334, 367, 370, 474
<i>Il Pianto della Madonna presso la croce</i>	47, 51n, 131, 333, 350, 363, 364, 396, 403, 473
<i>Pietro Micca colonna sonora</i>	329
<i>La Pulce d'oro</i>	15, 49, 142, 175, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 203, 206, 219-221, 229, 235, 280, 340, 343, 346, 369, 399, 405
<i>Quart. n. 1 per archi</i>	399, 400, 406
<i>Quart. n. 2 per archi</i>	399
<i>Quart. n. 3 per archi</i>	400
<i>Quart. n. 1 per fiati</i>	400
<i>Quattro canti su antichi testi napoletani</i>	358-359, 394, 396, 398, 401, 403
<i>Quattro Duetti su testi sacri</i>	399, 403, 406
<i>Quattro Liriche dal Canzoniere di Boiardo</i>	369, 397, 399, 403-404
<i>Quattro Pezzi da Frescobaldi</i>	335, 364, 369, 399
<i>Quattro Strambotti di Giustiniani</i>	398, 403
<i>Quintetto. n. 1 per fiati</i>	393, 402
<i>Re Hassan</i>	11, 15, 61, 142, 143, 145, 147, 148, 150, 151-155, 156, 169, 173, 175, 177, 186, 192, 196, 197, 229, 235, 255, 256, 313, 321, 322, 323, 335, 340, 343, 346, 350, 351, 352, 367, 374, 399, 475
<i>Responsori per il Sabato Santo</i>	359, 402
<i>Ricercare super "Sicut Cervus" per pf.</i>	396, 400, 403, 404, 477
<i>Sette Ricercari per v.no, v.cello e pf.</i>	191, 277, 372, 373, 399, 403
<i>Sì come canta</i>	404
<i>Sinfonia</i>	321, 366, 379
<i>Sonata da conc. per fl., archi e perc.</i>	278, 366, 374, 404, 405, 406, 477
<i>Sonata in la b magg. per pf.</i>	404
<i>Sonata n. 1 per violino e pf.</i>	49, 397
<i>Sonata n. 2 per violino e pf.</i>	49, 395, 401
<i>Sonata-Fantasia per violoncello e pf.</i>	393, 399
<i>Studi per un affresco di battaglia</i>	349, 405
<i>Symphonia</i>	359, 360-361, 399, 478
<i>Tema con variazioni sulla parola FEDE</i>	404
<i>Tempo di Valzer</i>	398
<i>Tre canti di Shelley</i>	393, 396, 404
<i>Tre liriche di Pascoli</i>	398, 405
<i>Tre pezzi per flauto</i>	394
<i>Vagammo per la foresta di pini</i>	404
<i>La vedova colonna sonora</i>	475
<i>La Via della Croce</i>	477
<i>Vocalizzo da concerto</i>	399
GHISALBERTI	
<i>La vedova scaltra</i>	201

GIANI R.	<i>L'intrusa</i>	28, 46, 47, 52-61, 62, 85-107, 179
GIDE A.	<i>Le Caves du Vatican</i>	472
	<i>Les Faux-monnayeurs</i>	474
GIORDANO U.	<i>Il re</i>	256
GIUSTINIAN L.	<i>Strambotti</i>	398, 403
GOETHE J. W.	<i>Faust</i>	203
GOLDONI C.	<i>Le baruffe chiozzotte</i>	199
	<i>La bottega del caffè</i>	199
	<i>Le curiose</i>	199
	<i>Sior Todero Brontolon</i>	199
	<i>La vedova scaltra</i>	201
	<i>Il ventaglio</i>	201
GOLISCIANI E.	<i>Il segreto di Susanna</i>	199
GOZZANO G.	<i>Carolina di Savoja</i>	29
	<i>I Colloqui</i>	472
GRAMSCI A.	<i>Quaderni dal carcere</i>	475
GRIFFITH D.W.	<i>The Birth of a Nation</i>	473
GUASTALLA C.	<i>Belfagor</i>	114, 200
	<i>La campana sommersa</i>	114
	<i>La fiamma</i>	114
	<i>Lucrezia</i>	114
	<i>Maria Egiziaca</i>	113, 114, 474
GUIMARAES ROSA	<i>Grande Sertão: Veredas</i>	477
H		
HEMINGWAY E.	<i>The Greens Hills of Africa</i>	474
	<i>The Old Man and The Sea</i>	476
	<i>For whom the Bell Tolls</i>	475
HENZE H. W.	<i>The Bassarids</i>	252, 386
	<i>König Hirsch</i>	477
HINDEMITH P.	<i>Mathis der Maler</i>	474
	<i>Mörder, Hoffnung der Frauen</i>	62
	<i>Nobilissima visione</i>	474
HITCHCOCK A.	<i>The Man who knew too much</i>	477
	<i>Notorious</i>	475

	<i>The 39 Steps</i>	474
HOFFMANN E. T. A.	<i>Romanzi e Racconti</i>	224n
HOFMANNSTHAL H. von	<i>Elektra</i>	471
HUGO V.	<i>Notre Dame de Paris</i>	30, 31
HUXLEY A.	<i>A Brave New World</i>	474
I		
IBSEN H.	<i>Brand</i>	471
ILLICA L.	<i>Le Maschere</i>	198
IOFONTE	<i>Le Baccanti</i>	250
	<i>Penteo</i>	250
IONESCO E.	<i>Les Chaises</i>	468
ISAIA	<i>Cantico di Ezechia</i>	347
J		
JACOPO DA V.	<i>Legenda Aurea</i>	128, 132
JAHIER P.	<i>Con me e con gli alpini</i>	22
JANÁČEK L.	<i>La piccola volpe astuta</i>	473
	<i>I viaggi del signor Brouček</i>	62
JANNEQUIN C.	<i>La guerre</i>	33n
JOYCE J.	<i>Finnegans Wake</i>	475
	<i>The Dubliners</i>	472
	<i>Ulysses</i>	473
K		
KAFKA F.	<i>Der Prozess</i>	474
KALLMAN C.	<i>The Bassarids</i>	251
	<i>The Rake's progress</i>	252
KAWABATA Y.	<i>La casa delle belle addormentate</i>	477
KAZAN E.	<i>A Streetcar named Desire</i>	476
KOKOSHKA O.	<i>Mörder, Hoffnung der Frauen</i>	178
	<i>Orpheus und Euridyke</i>	178

KRENEK E.	<i>Johnny spielt auf Orpheus und Euridyke</i>	474 178
L		
LA CAPRIA R.	<i>Ferito a morte</i>	477
LANDOLFI T.	<i>Le due zittelle</i>	475
LANG F.	<i>Dr Mabuse Die Nibelungen</i>	473 473
LA ROSA PARODI A.	<i>Scalo di fortuna</i>	138n
LATTUADA F.	<i>Le preziose ridicole</i>	201
LAWRENCE D. H.	<i>Sons and lovers</i>	472
LEAN D.	<i>Doctor Zhivago</i>	478
LEM S.	<i>Solaris</i>	477
LEONCAVALLO R.	<i>Pagliacci</i>	471
LEVI P.	<i>Se questo è un uomo La tregua</i>	282 478
LONGO A.	<i>Scenetta pastorale</i>	405
LOYN.	<i>Le quattro giornate di Napoli</i>	478
LUALDI A.	<i>Il diavolo nel campanile</i>	200, 202
LUSSU E.	<i>Un anno sull'altipiano</i>	474
M		
MADERNA B.	<i>Don Perlimplin</i>	478
MAETERLINCK M.	<i>L'intruse Pelléas et Mélisande</i>	50, 51 52
MAHLER G.	<i>Rückert Lieder Sinfonia n. 4</i>	471 471
MALAPARTE C.	<i>La pelle</i>	476
MALIPIERO G. F.	<i>Orfeide Tre Commedie Goldoniane</i>	115 200
MANN T.	<i>I Buddenbrock Lotte in Weimar</i>	471 475

	<i>Der Zauberberg</i>	473
MANZONI G.	<i>Atomtod</i>	478
MARGOLA F.	<i>Sonatina a sei</i>	405
MARTIN F.	<i>Der Sturm</i>	477
	<i>Piccola Sinfonia Concertante</i>	377
MASCAGNI P.	<i>Le maschere</i>	198
	<i>Zanetto</i>	49, 195
MASSENET J.	<i>Don Quichotte</i>	472
	<i>Hérodiade</i>	139n
	<i>Marie-Magdaleine</i>	139
	<i>Thaïs</i>	139
	<i>Werther</i>	471
MASTERS E. L.	<i>Spoon River Anthology</i>	473
MASTRONARDI L.	<i>Il maestro di Vigevano</i>	478
MAURIAC F.	<i>La Pharisienne</i>	475
	<i>Thérèse Desqueyroux</i>	474
MEANO C.	<i>Cleopatra</i>	138n
	<i>Esplorazioni dell'anima</i>	110
	<i>Frontiere</i>	110
	<i>Maria di Alessandria</i>	110, 113, 116-129, 136, 179-181, 182, 194
	<i>Monte Ivnor</i>	138n
	<i>La morte di Frine ossia un tramonto</i>	138n
	<i>Nascita di Salomè</i>	110
	<i>Questa povera Anna</i>	110
	<i>Scalo di fortuna</i>	138n
MELEAGRO	<i>Nozze non già</i>	27, 431
MELVILLE H.	<i>Billy Budd</i>	257, 259, 260, 267, 473
	<i>Moby Dick</i>	26, 347
MENOTTI G. C.	<i>Amelia goes to the Ball</i>	256, 474
MESSIAEN O.	<i>Oiseaux Exotiques</i>	477
MEYERBEER G.	<i>L'esule di Granata</i>	143n
MEYRINCK G.	<i>Der Golem</i>	473
MILLER A.	<i>Death of a Salesman</i>	476

MOLIÈRE	<i>Les Précieuses ridicules</i>	201
MONTALE E.	<i>La bufera e altro</i> <i>Ossi di seppia</i>	22, 477 22, 474
MORANTE E.	<i>Menzogna e sortilegio</i>	475
MOSCO	<i>Diletto e spavento del mare</i>	319 e n, 323n, 398
MOZART W. A.	<i>Zauberflöte</i>	253
MURNAU F. W.	<i>Nosferatu</i>	473
MUSORGSKIJ M.	<i>C'era una volta un re</i>	203
N		
NONO L.	<i>Intolleranza 1960</i>	477
O		
ORFF C.	<i>Il trionfo di Afrodite</i>	477
ORTESE A. M.	<i>Il mare non bagna Napoli</i>	477
ORWELL G.	<i>Nineteen Eighty-Four</i>	476
P		
PALAZZESCHI A.	<i>Il codice di Perelà</i>	472
PANNAIN G.	<i>L'intrusa</i>	49, 60, 63, 195, 196, 220
PAOLO	<i>Lettera ai Tessalonicesi</i>	307 e n
PAPPENHEIM M.	<i>Erwartung</i>	61, 178
PASCOLI G.	<i>Canti di Castelvecchio</i> <i>Myricae</i>	471 398, 405
PASOLINI P. P.	<i>Le ceneri di Gramsci</i>	22
PASTRONE G.	<i>Cabiria</i>	472
PAVESE C.	<i>Lavorare stanca</i> <i>Tre donne sole</i>	22 476
PEREZ GALDOS B.	<i>Tristana</i>	471
PETRASSI G.	<i>Il Cordovano</i> <i>Noche oscura</i>	115, 476 476

PICCINNI N.	<i>La Cecchina</i>	295
PINELLI C.	<i>Il tamburo di panno</i>	234 e n
PINELLI T.	<i>Le Baccanti</i>	224, 232, 237, 299, 302-306
	<i>Gorgonio ossia il Tirso</i>	224
	<i>Lotta con l'angelo</i>	202
	<i>La Pulce d'oro commedia</i>	143, 197, 202, 203
	<i>La Pulce d'oro</i>	194, 201, 203-219, 300-302, 312
	<i>Re Hassan</i>	142, 143, 144, 145, 146, 155-168, 171, 174, 181-183, 194, 322, 323.
	<i>Il sofà d'la marchesa d'Mombaron</i>	143
	<i>Lo stilita</i>	143
	<i>Villon</i>	226n
PIRANDELLO L.	<i>Ciascuno a suo modo</i>	473
	<i>L'esclusa</i>	471
	<i>Lumie di Sicilia</i>	472
	<i>Le novelle per un anno</i>	473
	<i>La patente</i>	472
PIZZETTI I.	<i>Assassinio nella cattedrale</i>	477
	<i>Debora e Jaele</i>	137, 331, 473
	<i>Fedra</i>	331, 473
	<i>Ifigenia</i>	344
	<i>Orseolo</i>	474
	<i>Lo straniero</i>	139
PIZZOLATO G.	<i>I Quattro Rusteghi</i>	199
	<i>Lo straniero</i>	
POE E. A.	<i>The devil in the belfry</i>	200
PONCHIELLI G.	<i>Gioconda</i>	472
POPE A.	<i>Moral Essay</i>	311
POULENC F.	<i>Les mammelles de Tiresias</i>	476
POUSSEUR H.	<i>Vostre Faust</i>	478
PROKOF'EV S.	<i>Romeo e Giulietta</i>	475
PROUST M.	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	473
	<i>Du côté de chez Swann</i>	472
	<i>Jean Santeuil</i>	476
PUCCINI G.	<i>La fanciulla del West</i>	471
	<i>Gianni Schicchi</i>	151, 198, 219, 473

<i>Madama Butterfly</i>	472
<i>La rondine</i>	199
<i>Suor Angelica</i>	198, 473
<i>Il tabarro</i>	198, 473
<i>Tosca</i>	151
<i>Turandot</i>	377

Q

QUASIMODO S.	<i>Billy Budd</i>	11, 180, 258, 262-270, 270-274, 275-279, 299, 306-309
QUENEAU R.	<i>Le fleurs bleues</i>	478

R

RABELAIS F.	<i>La vie de Gargantua e Pantagruel</i>	390
RACHMANINOV S.	<i>3° Concerto per pf. e orch.</i>	472
RAVEL M.	<i>L'enfant et les sortilèges</i>	474
	<i>L'heure espagnole</i>	151, 472
REED C.	<i>The third man</i>	475
RESPIGHI O.	<i>Antiche arie e danze</i>	403
	<i>Belfagor</i>	219
	<i>Maria Egiziaca</i>	113, 114, 474
	<i>Sonata in si minore</i>	401
	<i>Trittico botticelliano</i>	403
RIETI V.	<i>Sonata a quattro</i>	405
RIGONI -STERN M.	<i>Il sergente nella neve</i>	477
RILKE R. M.	<i>Die Aufzeichnungen des M. L. Brigge</i>	472
RIMSKIJ-KORSAKOV N.	<i>Il gallo d'oro</i>	472
ROCCA L.	<i>Dibuk</i>	130n
	<i>Monte Ivnor</i>	138n
ROSSATO A.	<i>Le preziose ridicole</i>	201
ROSSELLINI R.	<i>Europa 51</i>	476
ROSSINI G.	<i>L'occasione fa il ladro</i>	219
ROSWITHA DI G.	<i>Paphnutius</i>	139
ROTA N.	<i>Concerto per archi</i>	402
	<i>Notte di un nevrastenico</i>	295

S

SALINGER J.D.	<i>The Catcher in the Rye</i>	476
SANGUINETI, E.	<i>Purgatorio de l'Inferno</i>	22
SARAMAGO	<i>Il dissoluto assolto</i>	297
SARTRE J. P.	<i>La nausée</i>	474
SBARBARO C.	<i>Pianissimo</i>	22, 472
SCHNITZLER A.	<i>Casanovas Heimfahrt</i> <i>Fraulein Else</i>	473 61
SCHÖNBERG A.	<i>A survivor from Warsaw</i> <i>Erwartung</i> <i>Die glückliche Hand</i> <i>Pelléas et Mélisande</i>	475 60, 61, 178, 473 62 52, 471
SHAFER P.	<i>Black Comedy</i>	478
SHELLEY P. B.	<i>Now the last day of many days</i>	396, 404
SHIKANEDER E.	<i>Zauberflöte</i>	253
SIBELIUS J.	<i>Pelléas et Mélisande</i> <i>Sei Humoresques</i>	52 404
SIMON N.	<i>The Odd Couple</i>	478
ŠOSTAKOVIČ D.	<i>Sinfonia n. 7 «Leningrado»</i>	475
SPINTARO	<i>Semele folgorata</i>	250
STEINBECK J.	<i>Grapes of Wrath</i>	475
STERNBERG J. von	<i>Shangai Express</i>	474
STOCKHAUSEN K. H.	<i>Gruppen</i>	477
STRAUSS R.	<i>Capriccio</i>	475
	<i>Elektra</i>	472
	<i>Der Liebe der Danae</i>	476
	<i>Salome</i>	139, 471
	<i>Die Schweigraue Frau</i>	474
STRAVINSKIJ I.	<i>Mavra</i>	473
	<i>Missa</i>	475
	<i>Oedipus Rex</i>	387, 474
	<i>Orpheus</i>	475
	<i>Petruška</i>	200

	<i>Pulcinella</i>	200
	<i>The Rake's Progress</i>	142, 252, 476
	<i>Sinfonia di Salmi</i>	387
STRINDBERG A.	<i>Temporale</i>	471
SUGANA L.	<i>Le donne curiose</i>	199
SVEVO I.	<i>Una vita</i>	271
SZYMANOWSKI K.	<i>Król Roger</i>	62
T		
TESPI	<i>Penteo</i>	250
TOMASI G. di Lampedusa	<i>Il gattopardo</i>	477
TOSATTI V.	<i>Partita a pugni</i>	477
TRAETTA T.	<i>Zenobia</i>	380
U		
	Ufficio dei Defunti	347
UNAMUNO M.	<i>Niebla</i>	472
UNGARETTI G.	<i>L'allegria</i>	22
V		
VARGAS LLOSA M.	<i>Conversacion en "La Catedral"</i>	478
VECCHI O.	<i>L'Amfiparnaso</i>	31n
VERDI G.	<i>Il ballo in maschera</i>	151
	<i>Falstaff</i>	198
	<i>I Lombardi alla prima crociata</i>	139
	<i>Macbeth</i>	349
	<i>Messa da Requiem</i>	349
	<i>Rigoletto</i>	45
	<i>Trovatore</i>	45, 46
VERGANO A.	<i>Quelli della montagna</i>	329n
	<i>IL sole sorge ancora</i>	329n
	<i>Vida de Santa Maria Egipciaca</i>	114
VISCONTI L.	<i>Il gattopardo</i>	478
VITTORINI E.	<i>Conversazione in Sicilia</i>	475
	<i>Uomini e no</i>	339

VIVALDI A. *La Senna festeggiante* 380

VONNEGUT K. *Slaughterhouse-Five* 478

W

WAGNER R. *Parsifal* 139

Die Walküre 151

WEBERN A. *Passacaglia* 471

WEILL K. *Mahagonny* 257

WELLES O. *Citizen Kane* 475

WELLESZ E. *Die Bakchantinnen* 251

WILDE O. *The importance to being Aernest* 284

The picture of Dorian Gray

WILLIAMS T. *Suddenly last Summer* 477

WOLF-FERRARI E. *Gli amanti sposi* 201

Il campiello 151

WOOLF V. *To the Lighthouse* 474

Y

YOURCENAR M. *Mémoires d'Hadrien* 476

Z

ZANDONAI R. *Francesca da Rimini* 472

ZANETTOVICH D. *Musica per cinque* 393n

ZANZOTTO A. *La beltà* 22

ZIMMERMANN B. A. *Die Soldaten* 478

INDICE DEI NOMI

A

ABBADO, Claudio	112n, 378, 401, 405, 479
ABBADO, Marcello	9, 378, 477
ABBADO, Michelangelo	378
ABBIATI, Franco	111, 138, 173 e n, 174n, 176n, 235 e n, 257 e n, 261, 271, 274, 275, 280, 292, 293 e n, 295, 343, 348, 351, 369, 386, 409, 429
ABU L-HASAN	174
ADAMI, Giuseppe	199, 473, 473
ADAMI CORRADETTI, Iris	60, 220, 221
ADORNO, Theodor W.	439, 441, 443
AGNELLI, Giovanni	281
AGOSTI, Guido	357
ALBÈRA, Philippe	439
ALBERTI, Luciano	442
ALBESANO, Silvia	439
ALCMANE	27, 319, 396
ALESSANDRINI, Goffredo	329 e n, 395, 475
ALFANO, Franco	26, 31n, 46n, 109, 116n, 150, 178, 198, 278n, 318, 319, 322, 326, 360, 367, 374, 377, 378, 391n, 475
ALFIERI, Vittorio	161
ALLORTO, Riccardo	350, 392, 409, 429
AMADEI, Riccardo	352, 355, 356 e n, 357 e n, 429, 478
AMFITEATROF, Massimo	366
ANANIA	267
ANNALORO, Antonio	237
ANSERMET, Ernest	475
AN-SKIJ, Shelomoh	130n
ANTOLINI, Bianca Maria	272n, 432
ANTONAZ, Laura	403
ANTONELLINI, Nino	406
ANTONICELLI, Franco	11, 18, 192, 224, 274, 280, 281, 283, 284, 285, 294, 295, 309, 310, 345, 417, 428, 449, 477
APOLLINAIRE, G.	476
APOLLONI, Giovanni, F.	116
ARATO, Franco	17, 18n, 200n, 252n, 253n, 435
ARENA, Maurizio	130, 391 e n
ARCHELAO	254
ARIÈ, Raffaele	278
ARISTOFANE	30, 302
ARISTOTELE	306
ARRIGO, Girolamo	402
ARTUSI, Giovanni M.	424
ASCHIERI, Pietro	151
ASOR ROSA, Alberto	23n, 26n, 437
AUDEN, Wystan H.	17, 17n, 251, 252 e n, 285, 423, 476
AZZARELLI, Walter	367, 401

AZZARONI, Loris

440

B

BABEL', Isaak	281
BACCHELLI, Riccardo	22, 23, 27, 399, 435
BACH, Johann S.	17, 369, 387, 400
BACHOFEN, Johann J.	251n
BAGNOLI, Lidia	491, 493
BAKER, Roy W.	112n
BALÁSZ, B.	473
BALDASSARRI, Giulio	116n, 437
BALDI, Stefano	29n, 51n, 62n, 394, 429, 430
BALILLA-PRATELLA, Francesco	402
BALLISTA, Antonio	378
BALLO, Ferdinando	155n, 258 e n
BANAL, Luisa	145 e n
BANVILLE, Theodore de	30, 31, 41, 45, 65, 427, 447
BARBIERI, Guido	402
BARBLAN, Guglielmo	351, 430, 478
BARILLI, Bruno	25, 439
BARTÓK, Bela	52, 185, 377, 388 e n, 389, 391n. 473
BASSE-SPORLEDER, Marie	252
BASSO, Alberto	29n, 439. 440, 442, 443
BASTIANINI, Ettore	278n
BATTIATO, Franco	379
BAUDELAIRE, Charles	388n, 391
BEARDSLEY, Aubrey	293
BEATO ANGELICO	357
BECCARIA, G. Luigi	23 e n, 435
BEERBOHM, Max	193, 280, 284 e n, 285, 294, 295, 299, 309 e n, 310, 345, 417 e n, 428, 449
BEETHOVEN, Ludwig van	203, 355, 381, 390n, 392
BELLEZZA, Vincenzo	364
BELLINI, Vincenzo	144n
BELTRAMI, Antonio	378, 401, 405
BELTRAMI, Pietro G.	22, 23 e n, 24n, 435
BENEDETTI-MICHELANGELI, Arturo	374, 380n
BENJAMIN, Walter	440, 443
BENZI, Carlo	29n, 439
BERBERIAN, Cathy	383
BERG, Alban	10, 375, 415, 439, 474
BERIO, Ernesto	382
BERIO, Luciano	9, 21, 111, 185, 313, 317, 341, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 402, 430, 432, 439, 442, 478
BERLIOZ, Hector	389n
BERNARDINI, Nicola	442
BERTI, Luigi	271
BERTELLI, Nino	112 e n
BESOMI, Ottavio	23n, 437

BETOCCHI, Carlo	24n
BETTINELLI, Bruno	111
BIANCHI, Massimo G.	404
BIANCHI, Regina	329n
BIANCHINI, Gigliola	396
BIBER, Heinrich I. F.	401
BISTOLFI, Gian	199
BLASETTI, Alessandro	329n, 475
BLAKE, William	299
BLOCH, Ernest	31n, 185, 376, 377
BOABDIL di Granada	174
BOBBIO, Norberto	224, 282
BOCCA, Giuseppe	47 e n, 49, 411
BOCCACCIO, Giovanni	26, 113, 193
BOCCHERINI, Luigi	392, 401
BOEZIO, Severino	333
BOGARDE, Dirk	112n
BOIARDO, Matteo M.	27, 369, 396, 399, 404
BOITO, Arrigo	24 e n, 25, 26, 47, 62, 178, 235n
BOLOGNINI, Mauro	192
BONISCONTI, Angiola M.	15, 136, 137 e n, 142 e n, 152, 153 e n, 277 e n, 279 e n, 294, 295 e n, 298 e n, 332, 336 e n, 337, 338 e n, 339, 342n, 351 e n, 352 e n, 356n, 357n, 376 e n, 377, 413, 430
BONOMI, Ilaria	13 e n, 178 e n, 435
BONSANTI, Alessandro	333
BONTEMPELLI, Massimo	25, 62, 474
BONUCCI, Arturo	403
BONUCCI, Rodolfo	403
BORCIANI, Paolo	378
BORGHETTI, Vincenzo	440
BORINGHIERI, Gustavo	231
BORREANI, Indro	395
BOSIO, Gabriella	406
BOSNA, Pietro	404
BOSSI, Antonio	199n
BOSSI, M. Enrico	324
BOSSI, Renzo	472
BOTTAI, Giuseppe	180
BOULEZ, Pierre	383, 422 e n, 440, 477
BOUQUET, Thérèse	440
BOZZI LUCCA, Irma	401, 405
BRAHMS, Johannes	29, 364
BRASWELL, William	272n, 435
BRECHT, Bertold	31n, 363, 390n, 475, 476
BRERO, Cesare	400
BRIOSCHI, Franco	22n, 435
BRITTEN, Benjamin	193, 257, 258, 260, 261, 262, 271, 274, 343, 417, 475, 476
BROCHARD, Victor	139
BROCKMEIER, Jensen	441

BRUCKNER, Anton	355
BRUMMEL, George B.	253
BRUNI TEDESCHI, Alberto	226n, 231
BRUSCANTINI, Sesto	283, 366
BUFFONI, Franco	417 e n, 435
BURONI, Edoardo	178n, 435
BUSENELLO, Giovanni F.	178
BUSONI, Ferruccio	62, 116n, 203, 360n, 366n, 390n, 440, 441, 442, 443
BUSI, FRANCESCO	440
BUSSOTTI, Sylvano	379, 478
BUTOR, Michel	478
BYRON, George G., Lord	253

C

CADOSSI, Maurizio	395
CAGE, John	383, 475
CALAMANDREI, Piero	283n
CALDARA, Antonio	380
CALLAS, Maria	278n, 380n, 389n
CAMBISSA, Giorgio	366 e n, 371
CAMERINI, Aldo	293
CAMMARANO, Salvatore	272
CAMPANA, Dino	23, 472
CAMPI, Enrico	237, 278
CAMPISI, M. Grazia	11, 259n, 272 e n, 273, 420 e n, 424 e n, 430
CANALI, Anna M.	294
CANFORA, Luciano	251n
CANIGLIA, Maria	114n
CANINO, Bruno	378
CANONICA, Paolo	116 e n
CANTELLI, Guido	9, 317, 370, 380, 381 e n, 382, 414, 451, 455, 456, 477
CAPECCHI, Renato	278, 293
CAPORALONI, Mario	400
CAPRA, Frank	475
CAPRA, Mario	440
CAPRI, Antonio	345 e n, 346 e n, 347, 348 e n, 349, 430, 495
CAPUANA, Franco	60, 220
CARACCILOLO, Franco	406
CARAMIA, Giacinto	372
CARBONE ROSSINI, Maria	116n, 378
CARBONI, Nico	237
CARCHIA, Gianni	440
CARDUCCI, Giosuè	26, 179
CARMASSI, Bruno	221
CARRER, Pinuccia	259n, 420n, 430
CARUSO, Enrico	148n
CASELLA, Alfredo	14, 26, 31n, 109, 115, 178n, 185, 324, 336n, 341

	e n, 342 e n, 379, 380, 400, 404, 411, 414, 434, 436, 474, 475
CASORATI, Felice	233, 237, 363, 389, 391n, 411, 485, 487, 488, 489, 490
CASTALDI, Paolo	339n, 379
CASTELNUOVO TEDESCO, Mario	26, 27, 178, 186, 476
CASTIGLIONI, Niccolò	9, 332, 339 e n, 340n, 341, 430, 478
CASTRO, Juan José	370
CATALANI, Alfredo	404, 471
CAVALCA, Domenico	113 e n, 114, 127, 134, 135, 137, 138, 390, 415, 427, 436, 448
CAVALLI, Francesco	29, 116
CAVALLO, Enrica	402
CAVALLO, Paolo	51n, 430
CAVICCHIOLI, Rosina	406
CECCHI D'AMICO, Suso	192
CELIBIDACHE, Sergiu	370, 371, 380, 391n, 478
CENI, Alessandro	260n, 437
CERETTA, Diego	493
CERVANTES, Miguel de	476
CERVI, Gino	110
CESARI, Gaetano	173n
CESTI, Antonio	116, 178
CHAMBERLAIN, Houston S.	53
CHAILLY, Luciano	111, 128, 295, 391n
CHAPMAN, Robert	260
CHERUBINI, Luigi	144n, 389
CHESSA, Gigi	362
CHIARAPPA, Carlo	403
CHIAVACCI, Paolo	404
CHIGI-SARACINI, Guido	109, 379
CHILI, Giorgio W.	110
CHLADEK, Rosalia	225
CHOUX, Jean	110
CICOGNINI, Giacinto A	116 e n, 437
CIMAROSA, Domenico	198, 202, 294n 295
CIONI, Renato	112n
CIVIL, Pablo	114 e n
CLAUSETTI, Carlo	148, 149 e n, 186, 326, 362, 363, 398, 470
COBELLI, Giuseppina	114 e n
COCTEAU Jean	422n, 474
COLASANTI, Irma	220, 221
COLETTI, Vittorio	13, 13n, 436
CONFALONIERI, Giulio	10, 26, 306, 430
CONFALONIERI, Guido	352, 354, 355 e n, 430
CONSTANT, Marius	280, 344
COOK, Nicholas	440
CORELLI, Franco	278n
CORGHI, Azio	297
CORRENT, Vinicio	436
CORTESE, Luigi	440

CORTI, Mario	148 e n, 150, 374, 382
COSMO, Umberto	281
COSTA GIOVANGIGLI, Orazio	233n, 236, 490
COXE, Louis O.	260
CRAMER, Heinz von	477
CRAST, Antonio	278
CRAVCENKO, Angelica	152
CREPAX, Gilberto	378
CROCE, Benedetto	47, 48n, 186, 281, 282
CROZIER, Eric	257, 258, 260, 271, 274
CUOMO, Lucio	395, 396
CURCI, Lino	17n, 140n, 141n, 443

D

DAHLHAUS, Carl	422n, 440
DAL FABBRO, Beniamino	271, 272
DALLAPICCOLA, Luigi	9, 26, 46n, 178, 185, 337, 383, 411, 414, 436, 440, 442, 475, 476
DALMONTE, Rossana	384 e n, 430
D'AMATO, Giocondo	401
D'AMICO, Fedele	440
D'AMICO, Silvio	202
D'AMICO DE CARVALHO, Caterina	441
D'ANZELMO, Silvia	179n, 436
DANIELI, Irlando	401
D'ANNUNZIO, Gabriele	10, 25, 27, 178, 186, 194, 419, 440, 471, 472
DANTE	26, 392
DA PONTE, Lorenzo	13n, 178
DAVICO, Vincenzo	26, 443
DE BOSIO, Gianfranco	130, 390 e n
DEBUSSY, Claude	26, 49, 52, 332, 376, 440, 471, 472
DE COLLE, Fulvia	439
DE FALLA, Manuel	379, 389n, 473, 478
DE FRANCESCO, Silvano	29 e n, 430
DE GAETANO, Roberto	436
DE LA MOTTE, Diether	440
DEL CAMPO, Giuseppe	111, 112, 115
DEL CARLO, Omar	370
DELCORNO, Carlo	113n, 436
DELLABORRA, Mariateresa	222n, 436
DELLA CASA, Maurizio	12, 13n, 238n, 314 e n, 436
DELLA CORTE, Andrea	12, 48n, 326, 336n, 346, 360, 362, 381n, 430, 431, 478
DELL'ARA, Ugo	237
DELMAN, Vladimir I	378
DEL MONACO, Mario	278n
DELOGU, Gaetano	360
DEMIERRE, Jacques	440
DE ROSA, Dario	372, 373

DE SABATA, Victor	115n, 365, 370, 410, 461
DE SAVIO, Simone	394
DESDERI, Ettore	25 e n, 318, 319 e n, 320 e n, 321 e n, 322 e n, 323 e n, 339n, 351, 399, 431, 440
DE SICA, Vittorio	192, 475, 476
DI GIROLAMO, Costanzo	22n, 435
DI IASIO, Valeria	116n, 437
DI LEO, Serafina	112 e n, 115, 116n
DI MAURO, Francesco	404
DIONISI, Renato	405
DI STEFANO, Alice	178 e n, 436
DI STEFANO, Giuseppe	278n
DODDS, Eric	252
DOGLIONI MAJER, Carlo	405
DOHNÁNY, Christoph von	252
DOMINICI, Giovanni	320
DONATONI, Franco	186, 378, 379
DONIZETTI, Gaetano	144n, 219
DORSI, Fabrizio	296n, 440
DUKAS, Paul	52
DUNCAN, Ronald	475
DYK, Viktor	62n

E

EGADDI, Umberto	393n
EINAUDI, Giulio	282
EINAUDI, Ludovico	402
ELIOT, Thomas S.	271, 473, 474, 477
ELMO, Cloe	149, 294, 369
EMANUELE, Vittorio	373
ERASMO da Rotterdam	311
ESCHILO	250, 252
EURIPIDE	191, 193, 224, 225, 236, 237, 238, 239, 242, 24, 248, 250, 251. 252 e n, 349, 386, 418, 428, 436, 449, 463, 477
EZECHIA	347 e n

F

FABBRI, Mario	409
FANO, Guido A.	146n
FARINA, Guido	186
FAURÈ, Gabriel	52
FAVERO, Mafalda	201
FELLEGARA, Vittorio	389n
FELLINI, Federico	192, 476
FENOGLIO, Carlo	30
FERRARA, Franco	361, 391n, 404

FERRARI, Allegra	228
FERRARI, Oreste	229 e n
FERRARI TRECATE, Luigi	374n, 378, 395
FERRARIS, Galileo	62
FERRONI, Giulio	116n, 437
FERTONANI, Cesare	24n, 436
FESTA, Costanzo	401
FIALDINI, Luca	405
FIORI, Gabriella	17n
FISHER, Terence	112n
FIUME, Orazio	234n, 391n
FLAIANO, Ennio	192
FLAUBERT, Gustave	139 e n
FLEISCHER, Herbert	409
FOA, Vittorio	281n
FOGAZZARO, Antonio	415
FOGLIAZZA, Fulvio	130, 391 e n
FOLENA, Gianfranco	12 e n, 13n, 200 e n, 436
FONSATTI, Filippo	431
FONTI, Carlo	237
FORSTER, Edward M.	257, 258, 260, 271, 274, 471, 472
FORTE, Roberto	393n
FORTINI, Franco	22n, 436
FORZANO, Giovacchino	198, 201, 438, 473
FOSCOLO, Ugo	26
FRACCI, Carla	389
FRANCE, Anatole	139
FRANCESCO d'Assisi	27, 181, 474
FRANCESCONI, Luca	402
FRANCI, Benvenuto	60
FRANCI, Carlo	220, 354 e n, 371
FRANCO, Camillo	195
FRASSATI, Alfredo	30, 411
FRESCOBALDI, Gerolamo	11, 334, 335, 340, 341, 346, 351, 364, 369, 387, 399, 421
FRIGERIO, Mario	112, 150, 151, 256, 481, 482, 492
FRYE, Northrop	299 e n, 302 e n, 303n, 306 e n, 308, 309n, 310, 311 e n, 416, 436
FUBINI, Enrico	440
FUGA, Iginio	324, 326 e n, 327n, 331, 431
FUGA, Sandro	9, 324, 339n
FULCHIGNONI, Enrico	409

G

GABRIELE di Pietro	113
GABRIELI, Andrea	11, 47n, 154, 255, 334, 346, 351, 359, 367, 370, 387
GABRIELI, Giovanni	11, 47n, 154, 255, 334, 346, 351, 359, 368, 371, 387

GAFFURI, Valeria	178n
GAIFA, Carlo	283n
GALIMBERTI, Duccio	283 e n, 356
GALLET, Louis	139
GALLIERA, Alceo	380 e n
GALUPPI, Baldassarre	380
GANDOLFI, Romano	389 e n
GARAVAGLIA, Renato	386n, 432
GARAVENTA, Ottavio	130, 390 e n
GARAZIOTI, Rena	354
GARÇIA LORCA F.	478
GASLINI, Giorgio	383
GASPERINI, Guido	440
GATTI, Carlo	231 e n, 232
GATTI, Guido M.	27, 28, 29 e n, 30, 31 e n, 32 e n, 41, 45 e n, 46, 47, 49, 65, 110, 178, 179, 186, 262, 362, 396, 409, 427, 430, 431, 442, 442, 473, 478, 485
GAVAZZENI, Gianandrea	15, 111 e n, 138 e n, 141n, 186, 226n, 262, 272n, 283n, 324, 329 e n, 330 n, 331, 332, 333 e n, 334, 335, 338, 343, 350, 369, 370, 380, 386n, 389, 391 n, 409, 413, 431, 477
GAZZELLONI, Severino	366, 374, 477
GAZZOLO, Nando	294
GELLI, Pietro	419n, 441
GELLNER, Frantisek	62n
GENTILI, Alberto	441
GENTILUCCI, Armando	235 e n, 376, 377n, 388n, 402, 441
GERMANO, Renata	281
GEROLAMO, san	128
GERMI, Pietro	192, 477, 478
GERSHWIN, Ira	474
GEYMONAT, Ludovico	281
GHEDINI, Alfredo	471
GHEDINI, Fernanda	361, 393,
GHEDINI, M. Grazia	393, 396, 409
GHIDONI, Paolo	404
GHISALBERTI, Mario	201
GIACHIN, Giulia	12, 49n, 140n, 372, 379n, 392, 393, 396, 397, 413, 431, 432
GIACOSA, Giuseppe	178
GIANI, Giuseppe	62
GIANI, Romualdo	27, 28, 46, 47 e n, 48 e n, 49 e n, 50 e n, 51 e n, 52 n, 53, 55, 56, 59, 60, 61, 62 e n, 63, 85, 109, 110, 178, 180, 186, 195, 230, 360, 411, 427, 430, 434, 436, 447, 473
GIAZOTTO, Remo	441
GIAVARINI, Giorgio	402
GIGLI, Beniamino	278n
GINSBERG, Ernest	402
GINZBURG, Leone	224, 281 e n
GIOMBI, Claudio	112n, 479

GIORDANO, Umberto	109, 256
GIOVANNI della Croce s.	476
GIRALDI, Franco	202n
GIRIBALDI, Nicola	394
GIUA, Michele	281n
GIULIANI, Alfredo	23 e n, 436
GIULINI, Carlo M.	144n, 293, 380, 383
GIULIO II	30
GIURANNA, Barbara	9, 146 e n
GIURANNA, Bruno	146n, 371, 372, 379, 397, 406, 410
GIURANNA, Mario	146n
GIURANNA, Paolo	116n, 146n
GIUSTINIAN, Leonardo	27, 398, 403
GOBBI, Tito	294, 494
GOETHE, Johann W.	193, 203
GOLDONI, Carlo	13n, 178, 199, 201, 390n
GOLISCIANI, Enrico	199, 201
GOVONI, Corrado	23
GOVONI, Marcello	60, 220
GOZZI, Carlo	477
GOZZANO, Guido	27, 29 e n, 45, 62, 186, 409, 411, 429, 472
GRAF, Arturo	62
GREGOR, Joseph	476
GRANDA, Alessandro	220, 221
GRANDIS, Sonia	493
GRAPPELLI, Rodolfo	492
GRIMALDI, Giovanni	402
GRINGOIRE, Pierre	30
GROMO, Mario	395
GRONDA, Giovanna	25 e n, 436
GROUT, Donald J.	441
GUALERZI, Giorgio	129, 130n, 131 e n, 132, 390, 392, 431, 451, 452, 474
GUALINO, Riccardo	30, 31n, 186, 362, 363, 411
GUARNIERI CORAZZOL, Adriana	24 e n, 25 e n, 436, 437
GUASTALLA, Claudio	113, 114, 148n, 200 e n, 374, 437
GUELF, Piero	237, 256
GUERRA, Mirella	17n, 140n, 443
GUERRA, Tonino	192
GUGLIELMINETTI, Eugenio	130, 390 e n, 391
GUI, Vittorio	31n, 200, 319, 360, 362, 363, 364, 365, 367, 379, 391n, 450, 474
GUIDORIZZI, Giulio	250n
GULLI, Donatella	440
GULLI, Franco	372, 401, 405
GURGO SALICE, Cesarina	31n, 363
GUSELLA, Mario	400
GUTTUSO, Renato	262, 278

H

HAYDN F. J.	472
HECHT, Joshua	354
HEIDEGGER, Martin	10
HENZE, Hans W.	252, 253 e n, 386, 387, 417, 441, 477
HEYWARD, Dubose	474
HINDEMITH, Paul	31n, 62, 140n, 185, 371 n, 377, 379, 380, 383, 414, 474
HOFFMANN, Ernst, T. A.	203, 224n
HOFMANNSTHAL, Hugo von	252, 471, 472
HOGARTH, William	284
HONEGGER, Arthur	370
HOPKINS, Gerald M.	22
HORKHEIMER, Max	441
HUGO, Victor	30
HUMMEL, Johann N.	355
HUTTER, Bella	31n, 363 e n
HUTTER, Erika	363n

I

IANNUCCI, Alessandro	250 e n
ILLICA, Luigi	178, 198, 471
IMPAGLIAZZO, Giovanni	493
INDEMINI, Giacomo	372, 397
IOFONTE	250
IORIO, Damian	405
ISAIA	347n
ISOTTA, Paolo	26 e n, 441
IVES, Charles	185

J

JACOPO da Varagine	128
JACOPONE da Todi	27, 47, 137, 181, 320, 333, 340, 347, 360, 396
JAHIER, Piero	22, 23, 27
JAMES, Henry	293
JANÁČEK, Leos	62, 390n, 473
JANDERS, Win	406
JANNEQUIN, Clément	33n
JANKE, Zikmund	62n
JASPERS, Karl	10
JONA Emilio	478
JONSON, Ben	302, 311
JOUBERT, Joseph	333
JOYCE, James	281, 383, 472, 473, 475

K

KAFKA, Franz	10, 281, 474
KAGEL, Mauricio	440, 441
KALLMAN, Chester	251, 252 e n, 285, 476
KANDINSKIJ, Vladimir	443
KAPP, Richard	404
KARAJAN, Herbert von	366n, 371, 477
KERÉNYI, Karoly	250n
KESSERLING, Albert	283n
KEZICH, Tullio	202n
KOCHNO, Boris	473
KODÁLY, Zoltán	31n, 388, 401
KOKOSHKA, Oskar	62n, 179
KOLNEDER, Walter	224n
KOUKL, Giorgio	405
KRAUSS, Klemens	251, 475
KŘENEK, Ernst	179

L

LABROCA, Mario	401
LA FERLA, Vicente	283n
LALLI, Domenico	380
LALLI, Enzo	401
LA MALFA, Ugo	282
LANA, Libero	372, 373
LANE, John	280n
LANZA, Andrea	12, 48, 49n, 140 e n, 144 e n, 147, 148n, 149 e n, 152, 155 e n, 278 e n, 294 e n, 334, 392 e n, 396, 397, 413, 432, 441
LA ROSA PARODI, Armando	115, 138n
LARSON, Sophia	130, 390, 391n
LÁSZLÓ, Magda	368
LATTUADA, Alberto	192, 201
LAURO, Michele	354
LA VECCHIA, Francesco	404
LAWRENCE, David H.	472
LENZ, Reinhold	478
LEOPARDI, Giacomo	26
LESSONA, Ludovico	393n
LEVI, Carlo	281
LEVI, Primo	282
LEVI, Vito	112n, 361, 441
LEYDI, Roberto	383
LIGETI, György	371n, 379
LISI, Nicola	27, 477
LIVI, Grazia	313 e n, 383, 384, 417n, 418n, 432
LODOVICI, Cesare V.	178, 474
LOMBARDO, Giuseppe A.	24n, 437

LOMBROSO, Cesare	62
LONGO, Alessandro	405
LOVAZZANO, Evasio	471
LOY, Nanni	192, 478
LUALDI, Adriano	114n, 200, 202
LUIGI XI	31, 33, 37, 46, 66
LUIGI XII	30
LUIGI XV	380
LUKÁSC, György	388n
LUZI, Mario	22

M

MACHIAVELLI, Niccolò	193
MADERNA, Bruno	21, 111, 185, 383, 441, 477, 478
MAETERLINCK, Maurice	50, 51, 52, 53, 85, 137, 427, 447, 473
MAGGINI, Lorenzo	24n, 438
MAGNANI, Anna	329
MAHEN, Jiří	62n
MAININO, Mario	493
MALAGRIDA, Luisa	112n, 479
MALIPIERO, Gian Francesco	14, 26, 31n, 46n, 109, 111, 115, 116n, 178, 185, 200 e n, 201, 298, 324, 341, 342, 344n, 378, 384, 384, 391n, 393, 394, 401, 402, 411, 434
MALIPIERO, Riccardo	402
MAMMARELLA, Alberto	430
MANCO, Andrea	394
MANFREDINI, Francesco	401
MANFRIN, Giovanni	394
MANTOVANI, Claudio	441
MANZONI, Alessandro	349
MANZONI, Giacomo	111, 378, 422n, 439, 441, 443, 478
MARCEL, Gabriel	10
MARCHI, Spartaco	151n
MARCHIORO, Giuseppe	369
MARGARITELLI, Clotilde	471
MARGOLA, Franco	348n, 391n, 405
MARINETTI Filippo T.	472
MARKMANN, Raja	31n, 363
MARTIN, Karl	402
MARTIN, Frank	337, 342, 376, 377, 477
MARTINI, Giuseppe	394, 395
MARTINI, Rita	406
MARTUCCI, Giuseppe	404
MASCAGNI, Pietro	49, 109, 116n, 195, 198, 220, 364, 378, 392, 471
MAŠEK, Karel	62n
MASI, Jean-Claude	406
MASOERO, Mariarosa	29n, 429
MASSENET, Jules	139 e n, 390, 391, 471, 472
MATAČIĆ, Lovro von	405

MATALONI, Jenner	365
MATHEWS, Elkin	280n
MAZZACURATI, Benedetto	366, 378, 400
MAZZOLINI, Ulisse	371
MAZZONE, Alessandro	441
MAZZONI, Guido	319 e n
MEANO, Cesare	109, 110, 111, 113, 114, 116, 128, 135, 136, 137, 138 e n, 139, 144, 178, 180, 391, 415, 427, 448, 474
MEANO, Vittorio	110
MEDICI TORNABUONI, Lucrezia	27
MELCHIORRE, Alessandro	402
MELEAGRO	27, 319
MELVILLE, Herman	27, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 267, 271 e n, 272 e n, 274, 276, 279, 281, 299, 308, 333, 335, 342, 428, 433, 435, 437, 449, 473
MENDELSSOHN, F.	472
MENEGHINI, Irene	112
MENESES, Antonio	403
MENGALDO, Pier V.	23 e n, 437
MENICHETTI, Aldo	23 e n, 437
MENOTTI, Gian Carlo	256, 375, 389n, 474
MENZIO, Francesco	282
MERCURIALI, Angelo	278 e n
MESSIAEN, Olivier	344, 477
MESZAROS, Julia	441
METASTASIO, Pietro	178
MEYERBEER, Giacomo	144n
MILA, Massimo	30, 224, 261n, 267 e n, 275, 276n, 277 e n, 278 e n, 281, 282, 284 e n, 294, 296, 297, 298n, 334, 349, 432, 441
MILANI, Luigi	393n
MILHAUD, Darius	383, 389n
MILLOSS, Aurel	233 e n
MILTON, John	299
MINETTI, Enrico	382
MINGHI, Uberto	437
MINGHINI CATTANEO, Irene	151n
MIOLI, Piero	198n, 202n, 237 e n, 238n, 284n, 297n, 441
MISSIROLI, Bindo	111 e n, 186, 227 e n, 228, 369
MOFFA, Luciano	393n
MOFFA, Rosy	442
MOLA, Noberto	355 e n
MOLIÈRE	201
MOLINARI PRADELLI, Francesco	111, 406
MONASTEROLO, Gianni	403
MONGELLI, Andrea	112, 115
MONICELLI, Mario	192
MONTAFIA, Claudio	406
MONTALE, Eugenio	10 e n, 22, 23, 27, 178, 259, 271, 370, 409, 432, 474, 476, 477

MONTANI, Pietro	357
MONTEVERDI, Claudio	11, 13n, 114n, 175, 185, 295, 314, 330, 334, 340, 341, 346, 351, 359, 384, 385, 397, 421, 477
MONTI, Augusto	281n
MORANDI, Chiara	405
MORI, Walter	484
MORTARI, Virgilio	186, 389n
MOSCHINO, Ettore	24n, 178, 437, 475
MOSCO	27, 319
MOTTURA, Giacomo	14n, 352 e n, 371
MOZART, Wolfgang A.	224n, 337, 355, 381, 390n, 392
MULÉ, Giuseppe	200
MUGELLINI, Bruno	148n
MUHAMMAD AL-ZAGHAL	175
MUNTEANU, Petre	283, 365
MUOIO, Adriana	354
MUSORGSKIJ, Modest P.	175, 203
MUSSOLINI, Benito	363

N

NASELLI, Carmelina	113 e n
NATTIEZ, Jean-Jacques	422n, 439, 441, 442,
NEGRELLI GHEDINI, Laura	29, 197, 361
NEGRI, Bianca	373
NEGRI, Gino	383
NEGRI, Giorgio	256, 364 e n, 365, 371, 372, 373n
NEILL, Edward	405, 406, 409
NICOLODI, Fiamma	368n, 392, 440, 441, 442
NIETZSCHE, Friedrich	47, 62
NONO, Luigi	21, 185, 342, 384
NOVALIS	53, 333

O

OLIVA, Andrea	405
OLIVA, Stefano	437
OLTRABELLA, Augusta	237
OMODEI, Attilio	24n, 437
OPPO, Franco	9
ORVIETO, Aldo	403
OSELLA, Giuseppe	228
OSMOND-SMITH, David	442

P

PABST, George W.	192
PAGANO, Luigi (si veda GIANI, Romualdo)	

PAGLIUGHI, Lina	293
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da	401, 424
PALMIERI, Rossella	116n, 437
PANDOLFI, Vito	225n
PANIZZA, Ettore	472
PANNAIN, Guido	26, 49, 60, 63, 85, 101n, 195, 196, 220, 353n, 373, 427, 442, 447, 448
PANNI, Marcello	379
PAOLO, apostolo	307n
PAPPENHEIM, Marie	61, 179, 473
PARENTE, Alfredo	153, 236, 352, 353 e n, 354, 357, 432
PARIBENI, Giuseppe C.	383
PARISE, Stefano	14n, 15n, 18n, 111n, 115n, 116n, 141n, 142n, 143n, 145n, 146n, 147n, 148n, 149n, 150n, 151n, 152n, 156n, 196n, 197n, 198n, 226n, 227n, 228n, 230n, 231n, 232n, 233n, 234n, 235n, 256n, 257n, 272 e n, 280n, 319n, 354n, 360n, 363n, 364n, 365n, 366n, 368n, 369n, 373n, 374n, 375 e n, 376 e n, 377n, 379n, 380n, 382n, 384 e n, 385 e n, 388n, 394, 403, 410n, 413, 424n, 432
PARMENTOLA, Carlo	442
PARRINO, Francesco	404
PARRINO, Stefano	404
PASERO, Tancredi	149, 483
PASCOLI, Giovanni	27, 179, 405, 471
PASOLINI, Pier Paolo	22
PASTORE, Annibale	48 e n
PAUMGARTNER, Bernard	224n
PAVESE, Cesare	22, 23, 27, 224, 270, 281, 282, 347, 476
PAVAROTTI, Luciano	148n
PAVOLINI, Alessandro	260
PAVOLINI, Corrado	278, 409
PEDROLLO, Arrigo	370, 381
PECCI, Riccardo	440
PERGOLESÌ, G. Battista	12, 200, 380
PERRACHIO, Luigi	26, 31n, 47n, 318, 377
PESTALOZZA, Luigi	409
PESTELLI, Giorgio	390
PETRARCA, Francesco	26, 113
PETRASSI, Goffredo	9, 11, 46n, 115, 147 e n, 148, 149, 150, 151, 178n, 187, 342, 374, 375, 376, 379, 391n, 398n, 401, 404, 410 e n, 414, 423, 424 e n, 436, 476
PIACENTINI, Riccardo	396, 403
PIANA, Giovanni	11, 15, 16n, 437, 442
PIAVE, Francesco M.	178
PICCHI, Luigi	401
PICCINATO, Carlo	354
PICCINNI, Niccolò	295
PICCONI, Piero	401
PICK-MANGIAGALLI, Riccardo	178, 381n
PIEMONTE, Emanuela	405

PIETRANGELI, Antonio	192
PIETRO, apostolo	267
PIETTE, Henry	388n
PINELLI, Carlo	9, 14n, 15, 114, 115 e n, 138 e n, 142, 143 n, 145, 146, 150, 155 e n, 156n, 169 e n, 170n, 171 e n, 172, 173n, 176, 186, 195, 196, 197, 198n, 223n, 224, 225, 226 e n, 227, 228, 229, 232, 233, 234n, 237n, 255, 256, 258n, 280, 281n, 284, 295, 354n, 361, 365, 369, 370, 371, 380, 381, 382, 388n, 396, 403, 432, 474
PINELLI, Ferdinando	223
PINELLI, Tullio	11, 15 e n, 18, 28, 110, 143 e n, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 156, 160, 167, 169, 176, 177, 178, 182, 186, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 202 e n, 203 e n, 206, 223, 224 e n, 226n, 227, 232, 235, 237, 238, 244, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 289, 300, 302, 306, 313, 321, 322, 323, 353, 365n, 386, 413, 415, 416 e n, 418, 419, 424, 427, 428, 432, 433, 446, 447, 448, 449, 451, 457, 458, 459, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 475, 476
PINZAUTI, Leonardo	432
PIOVANO, Attilio	396
PIOVESAN, Alessandro	334, 344 e n, 345, 347, 348, 433
PIRANDELLO, Luigi	31n, 178, 225n, 363, 417, 471, 472, 473
PIRONTI, Alberto	433
PISTON, Walter	442
PISTONI, Mario	389 e n
PITIGRILLI	281
PIVANO, Fernanda	378, 395
PIZZETTI, Bruno	442
PIZZETTI, Ildebrando	14, 25n, 26, 31n, 47, 52, 109, 112 e n, 116n, 137, 138, 139, 178, 185, 186, 194, 318, 330, 331, 334, 344, 378, 382, 389n, 391n, 394, 411, 442, 473, 474, 477
PIZZOLATO, Giuseppe	199, 201
PLAUTO	302
PLOTINO, Antonio	394
POE, Edgar Allan	200, 202
POGGI, Attila	14 e n, 15 e n, 16 e n, 152n, 230, 231 n, 232, 369 e n, 374n, 392, 433
POGGI, Nausicaa	231n, 392, 433
POGGIOLI, Renato	271
POLI, Afro	150, 151n, 221, 368
POLETTI, Giuseppe	367, 401
POLLINI, Alberto	477
POPE, Alexander	311, 417, 437
PORTALUPPI, Piero	294n
POUSSEUR, Henry	383, 478
POZZI, Raffaele	422 e n, 442
PRAMPOILINI, Enrico	31n, 363

PRANDELLI, Giacinto	354
PRAZ, Mario	134n, 437
PRENCIPE, Giuseppe	406
PREVITALI, Fernando	150, 233, 236, 261n, 278, 360, 367, 368, 373, 380, 413, 451, 469, 470, 474, 475, 476
PROKOF'EV, Sergej	375, 379, 389n, 475
PUCCINI, Antonio	377
PUCCINI, Giacomo	13n, 24, 25, 131, 178, 198, 199, 235n, 377, 378, 389n, 391, 411, 472, 473
PUGLISI, Lino	112n
PULCINI, Franco	259n, 390, 391, 420n
PULITI, Ornella	373, 382

Q

QUARANTA, Felice	9
QUASIMODO, Alessandro	259, 272n, 433
QUASIMODO, Salvatore	11, 18, 27, 192, 193, 234n, 256, 257, 258, 259n, 260, 261, 262, 263, 268, 269, 270, 271 e n, 272n, 273, 274, 276, 308, 417n, 420n, 430, 433, 449, 476

R

RABELAIS, François	390
RAUSA, Giuseppe	296n, 440
RATTALINO, Piero	130, 391n
RAVEL, Maurice	46n, 151, 185, 334, 376, 379, 381, 472, 474
RAYMOND, Jean Paul	284n
REALI, Antenore	112, 114
REDING, Janine	388n
REED, Carol	476
REED, Oliver	112n
REGGIANI, Enrico	271, 433
REHA, John	401
REMBRANDT	172
RESPIGHI, Ottorino	26, 109, 113, 114 e n, 116n, 148n, 185, 200 e n, 219, 378, 379, 390, 391n, 401, 402, 403, 404, 474
RESTAGNO, Enzo	50n, 364n, 390, 391, 431
RICCI, Simone	262 e n, 433
RICKETTS, Charles	284n
RIETI, Vittorio	405
RINUCCINI, Ottavio	178
RIZZO, Marica	400
ROCCA, Lodovico	130n, 138n, 374 e n
ROGNONI, Luigi	442
ROJATTI, Enzo	402
ROLAND-MANUEL	140n, 443

ROMAGNOLI, Ettore	224, 225, 237, 238, 239, 244, 248, 250 e n, 302, 436
ROMANI, Felice	144n, 178
RONGA, Luigi	353n, 370
ROSA-CLOT, Paola	299n, 436
ROSADA, Luciano	326
ROSBAUD, Hans	402, 406
ROSENTHAL, Harold	442
ROSSATO, Arturo	178, 201
ROSSELLINI, Roberto	192, 476
ROSSI, Mario	198, 283, 283n, 337, 365, 366, 367, 374, 380, 388n, 401, 406, 476, 477
ROSSI, Nino	360 e n, 369
ROSSINI, Gioacchino	46n, 116n, 198, 219, 235n
ROSTAGNO, Antonio	435, 438
ROSTIROLLA, Giancarlo	430
ROSWITHA di Gandersheim	139
ROTA, Nino	111, 186, 295, 389n, 391n, 402, 403
ROTA, Titina	112, 150, 151, 479, 480, 481, 482, 483, 484
ROVEDA, Egidio	366, 406
RUDZIŃSKI, Witold	442
RUFER, Josef	442
RUFFINI, Giovanni D.	178
RUOCCO, Danilo	272n, 433
RUO RUI, Alessandro	396
RUSSI, Roberto	235n, 251n, 252n, 397, 442
RUSTIONI, Daniele	405

S

SABATINI, Francesco	13
SABBADINI, Narciso	395
SABLICH, Sergio	26 e n, 27 e n, 437, 442
SADIE, Stanley	434
SAFFIRA	267
SAINO, Stefano	178n
SAINT-EXUPERY, Antoine de	475
SAINT- SÄENS, Camille	387
SALA, Emilio	24n, 435
SALAZAR, Antonio de Olivera	415
SALCE, Luciano	225n
SALVETTI, Guido	12, 17n, 47, 48n, 49n, 51 e n, 136, 137, 138 e n, 140 e n, 141 e n, 152, 153, 154 e n, 187 e n, 254n, 255, 272n, 317, 357, 358 e n, 359, 360, 361 e n, 392 e n, 393, 399, 413, 419 e n, 432, 433, 440, 478
SALVI, Demetrio	202 e n, 224n, 433
SALVINI, Guido	149 e n, 225 e n, 230
SALVINI, Gustavo	225n
SALVINI, Mario	225n

SALVINI, Sandro	225n
SANGUINETI, Edoardo	22, 23, 383, 478
SANI, Giuseppina	149, 151n
SANTARELLI, Cristina	26n, 443
SANTI, Marco	403
SANTI, Piero	129, 131, 198n, 392, 409, 433, 443
SANZOGNO, Nino	111, 150, 151, 294n, 368, 388, 389, 405, 406, 477
SARAMAGO, Josè	297
SARTORI, Antonio	433, 478
SASSANELLI, Mattia	221
SAVASTA, Antonio	146n
SAVINELLI, Riccardo	404
SAVINIO, Alberto	25, 26, 46n, 389n, 409
SBARBARO, Camillo	22, 472
SCAGLIONE, Giuseppe	404
SCANDALETTI, Tiziana	396, 403
SCARLATTI, Alessandro	29, 380
SCARLATTI, Domenico	380
SCARPINI, Pietro	365, 374
SCHIAVONI, Giulio	251n
SCHINDLER, Alma	138n
SCHERMERHORN, Kenneth	401
SCHMIDT, Felix	441
SCHMÖHE, Georg	403
SCHNEIDER, Frank	439
SCHNITZLER, Arthur	61, 473
SCHÖNBERG, Arnold	52, 61, 62, 179, 251, 377, 383, 422 e n, 443, 471, 476
SCHOTTLER, Wolfram	253n
SCHUBERT, Franz	15, 381, 471
SCHUMANN, Robert	381, 472
SCIARRINO, Salvatore	402
SCIUTTI, Graziella	294
SCOLIERI, Martina	491
SCUDERI, Gaspare	395 e n
SEBORGA, Guido	282
SELMI, Giuseppe	400
SEMINI, C. Florindo	384
SERAFIN, Tullio	148 e n, 259n, 391n, 409, 430, 453, 493
SERAFÍNSKY PROCHÁZKA, František	62n
SERRAVEZZA, Antonio	443
SERVIDEI, Paolo	403
SGAMBATI, Giovanni	360n
SHAFFER, Elaine	406
SHAKESPEARE, William	299, 417, 477
SHELLEY, Percy B.	299, 393, 396, 404
SIBELIUS, Jean	52, 404
SILESIO, Angelus	251n
SILORI, Luigi	282
SIMINI, Diego	116n, 437

SIMIONATO, Giulietta	226n
SIMONI, Renato	130n
SINIGAGLIA, Alberto	386n, 432
SITÀ; Maria Grazia	440
SMITH, Carol	354
SMITH, Patrick J.	24n, 438
SOLDATI, Mario	192
SONEGO, Rodolfo	192
ŠOSTAKOVIČ, Dmitri	185, 475
SPINTARO	250
SPOTTI, Pino	395
SQUARZINA, Luigi	225n
STADLMAIR, Hans	403
STECCHINA, Giuliana	373, 374n, 443
STETKA, Boris	130, 390
STOCKHAUSEN, Karl-Heinz	379, 383, 477
STRATTA, Sandro	299n
STRAUSS, Richard	10, 46n, 62, 114n, 139 e n, 186, 330, 332, 364, 389n, 391, 471, 472, 474, 475, 476
STRAVINSKIJ, Igor	15, 16, 17n, 140n, 141 e n, 185, 187, 200, 252, 285, 370, 375, 377, 383, 387, 389, 423, 443, 473, 474, 475
STREHLER, Giorgio	370
STRIGGIO, Alessandro	178
STUPARICH, Giani	112n
SUGANA, Luigi	199, 201
SZYMANOWSKI, Karol	62

T

TACCHI, Andrea	405
TADEO, Giorgio	112n
TAGLIACOZZO, Tamara	443
TALLONE, Guido	229n
TAMMARO, Ferruccio	392
TARCHETTI, Iginio U.	134
TASSO, Fiorenzo	151
TASSO, Torquato	113
TATTI, Mariasilvia	178n, 435, 436, 437, 438
TEBALDI, Renata	235n, 278n
TELVE, Stefano	24n, 438
TENENBAUM, Mila	404
TENTO, Mario	396
TESPI	250
TESTA, Arturo	283n
THOMAS-MIFUNE, Werner	403
TICINELLI-FATTORI, Luciana	401
TOBINO, Mario	22
TOFANO, Sergio	202
TOFFANETTI, Ubaldo	220, 221

TOFFOLO, Luigi	256
TOLSTOJ, Lev	377
TONI, Alceo	324 e n, 363, 433
TORCHI, Luigi	47
TORELLI, Giuseppe	401
TORRE, Mirella	443
TORREFRANCA, Fausto	236
TORRIANI, Jolanda	401
TOSCANI, Claudio	24n, 437
TOSCANINI, Arturo	52, 199, 225n, 234, 235n, 364n, 367, 377, 381n, 475
TRAETTA, Tommaso	380
TRUCCO, Danilo	433
TURCHI, Guido	401
TWAIN, Mark	281
TYRRELL, John	434

U

UGOLINI, Giovanni	337, 348 e n, 349 e n, 350 e n, 351 e n, 352 e n, 357n, 434
UNGARETTI, Giuseppe	22, 282
UNGARO, Sara	150, 151
URBINI, Pierluigi	401
USTINOV, Peter	260

V

VAJRO, Massimiliano	48n, 49n, 50n, 51n, 434
VALCARENGHI, Guido	371, 381, 409
VALCARENGHI, Renzo	148, 149 e n, 186, 326, 363, 409, 456
VANELLI, Gino	114
VANNONI, Annarosa	396
VECCHI, Orazio	31n
VELLANI MARCHI, Mario	485
VENTURINI, Giorgio	149, 150, 202
VERA, Emilica	115, 198
VERACINI, Francesco M.	392
VERDI, Giuseppe	24, 25, 28, 139, 174n, 175, 235n, 272, 296, 349, 352, 370, 381, 389, 390n, 391n, 392
VERGA, Giovanni	134
VERGANO, Aldo	329 e n
VERNIZZI, Fulvio	395
VIALE FERRERO, Mercedes	139n
VIARENGO, Alberto	434
VIDUSSO, Carlo	378 e n
VIEUXTEMPS, Henry	471
VIGOLO, Giorgio	272, 434
VIOTTI, Giovanni B.	392

VISCONTI, Luchino	46n, 260, 478
VISMARA, Augusto	402
VITRUVIO, M. Pollione	333
VITTORINI, Elio	339, 475
VIVALDI, Antonio	224n, 339n, 380, 381, 401
VLAD, Roman	111, 341 e n, 342 e n, 343, 434, 443
VOISIN, Roger	401
V0JTECH, Ivan	422n, 443
VOTTO, Antonino	115n, 294, 348n, 381, 391n
VOYER, Giovanni	149

W

WAGNER, Richard	112, 114n, 139n, 186, 325, 347, 390n, 391, 471
WAGREZ, Jacques C.	30
WAKHÉVITCH, Georges	494, 495
WALLMANN, Margherita	389 e n, 489, 495
WALTON, William T.	380
WARRACK, John	442
WATERHOUSE, John G. C.	394, 434
WEAVER, Raymond M.	259
WEDEKIND, Frank	415
WEILL, Kurt	257
WEISSMANN, John S.	341, 342, 343 e n, 434
WELLESZ, Egon	251 e n, 252
WERFEL, Franz	138n
WHITMAN, Walt	22
WIENIAWSKI, Henryk	471
WORRINGER, Wilhelm	438
WILDE, Oscar	47 e n, 253, 284n, 293, 417, 471
WOLF-FERRARI, Ermanno	151, 199, 200, 201, 253n

Y

YEATS, William B.	293
-------------------	-----

Z

ZACCARIA, Nicola	368, 389
ZACHHUBER, Johannes	441
ZAMPA, Giorgio	10n, 432
ZANARDINI, Alina	29 e n, 45, 429
ZANARDINI, Silvia	29 e n, 45, 429
ZANDONAI, Riccardo	278n, 440, 472
ZANETTOVICH, Daniele	393 e n
ZANETTOVICH, Renato	372, 373
ZANINI, Adelino	437
ZANZOTTO, Andrea	22
ZARLINO, Gioseffo	424

ZAVATTONI, Rebecca	491
ZAVELLANI ROSSI, Marcello	294n
ZEAMI, Motokijo	234n
ZEDDE, Giancarlo	400, 403
ZIDARIĆ, Walter	200, 438
ZIETZ LYNN, Karyl	294n, 438
ZIINO, Ottavio	256
ZUMSTEGG, J. Rudolf	355
ZWEIG, Stefan	474

INDICE DEL MATERIALE ICONOGRAFICO

- 1) Foto di fine spettacolo di *Maria d'Alessandria*, novembre 1960, Teatro Comunale di Trieste, presenti tra gli altri, Ghedini e Claudio Abbado. Archivio fotografico "C. Schmidl" Trieste pag. 479
- 2) Autografo di *Maria d'Alessandria* conservato all'Archivio Storico Ricordi di Milano. La partitura nella prima pagina ci riporta all'esotico porto di Faro, nel tardo antico p. 480
- 3) Foto Giacomelli dall'Archivio Storico Fondazione La Fenice del I atto di *Re Hassan*, sala del trono dell'Alhambra, regia di Mario Frigerio, scene e costumi di Titina Rota p. 481
- 4) Foto Giacomelli dall'Archivio Storico Fondazione La Fenice del II atto di *Re Hassan*, quadro II, il palazzo di Re Ferdinando p. 482
- 5) Foto Giacomelli dall'Archivio Storico Fondazione La Fenice, Tancredi Pasero nella parte di re Hassan, costume di Titina Rota p. 483
- 6) Coll. fotografica W. Mori. Bozzetto di Titina Rota per una guardia p. 484
- 7) Bozzetto di Mario Vellani Marchi per la ripresa scaligera del Re Hassan (1942) tratto da *Cinquant'anni di Opera e Balletto in Italia*, a cura di G. M. Gatti, Roma, Carlo Bestetti edizioni d'arte, 1954, dall'Archivio del Teatro alla Scala p. 485
- 8) Riduzione autografa per canto e piano de *La pulce d'oro* con dedica alla moglie, conservata all'Archivio Storico Ricordi Milano p. 486
- 9) Figurino di Dioniso di Felice Casorati per *Le Baccanti*. Museo Teatrale alla Scala. Archivio digitale Fondazione "G. Cini" Onlus p. 487

- 10) Figurino di Tiresia di Felice Casorati per *Le Baccanti*. Museo Teatrale alla Scala.
Archivio digitale Fondazione “G. Cini” Onlus p. 488
- 11) Bozzetto di Agave di Felice Casorati per *Le Baccanti*. Museo Teatrale alla Scala.
Archivio digitale Fondazione “G. Cini” Onlus p. 489
- 12) Bozzetto di F. Casorati per il III atto de *Le Baccanti*, regia di Orazio Costa p. 490
- 13) Scena di Lidia Bagnoli, per la ripresa del *Billy Budd* dell’aprile 2018 presso la sala
“G. Verdi” del Conservatorio di Milano p. 491
- 14) Scenografia di Rodolfo Grappelli per la ripresa del *Billy Budd* del 1950. Regia di
Enrico Frigerio. Dall’Archivio Storico dell’Opera di Roma p. 492
- 15) Giovanni Impagliazzo, baritono protagonista della ripresa milanese del *Billy Budd*
del 2018. Costumi di Lidia Bagnoli. Servizio fotografico di Mario Mainino p. 493
- 16) Bozzetto di Georges Wakhévitch per *L’ipocrita felice* (Piccola Scala 1956)
durante la scena notturna. Regia di Margherita Wallmann p. 494
- 17) Foto dal teatrino di Garble da *L’ipocrita felice*, scene e costumi di G. Wakhévitch,
regia di M. Wallmann. Dalla rivista *La Scala* 86, 1957, p. 40 p. 495
- 18) Foto di fine spettacolo, Piccola Scala, 10 marzo 1956, il compositore in
compagnia del protagonista Lord Inferno, interpretato dal baritono Tito Gobbi. Da
La Scala cit. p. 496

ABBREVIAZIONI

<i>a.</i>	anno
<i>a. a.</i>	anno accademico
<i>batt.</i>	batteria
<i>cel.</i>	celega
<i>c. fag.</i>	controfagotto
<i>clar.</i>	clarinetto
<i>clar. b.</i>	clarinetto basso
<i>cb.</i>	contrabbasso
<i>cfr.</i>	si confronti
<i>coll.</i>	collezione
<i>conc.</i>	concerto
<i>corr.</i>	corrente
<i>cr.</i>	corno
<i>cr. ingl.</i>	corno inglese
<i>dig.</i>	digitale
<i>dim.</i>	dimensioni
<i>ed.</i>	edizione
<i>ed. or.</i>	edizione originale
<i>fag.</i>	fagotto
<i>fl.</i>	flauto
<i>fr.</i>	francese
<i>it.</i>	italiana
<i>n.</i>	numero
<i>ob.</i>	oboe
<i>orch.</i>	orchestra
<i>ott.</i>	ottavino
<i>p.</i>	pagina
<i>perc.</i>	percussioni
<i>pf.</i>	pianoforte
<i>quart.</i>	quartetto
<i>sac.</i>	sacerdote
<i>timp.</i>	timpani
<i>tr.</i>	traduzione o, negli organici, tromba
<i>trascr.</i>	trascrizione
<i>trb. b.</i>	trombone basso
<i>trb. ten.</i>	trombone tenore
<i>triang.</i>	triangolo
<i>v.</i>	voce
<i>v.la</i>	viola
<i>v.llo</i>	violoncello
<i>v.ni</i>	violini
<i>v.no</i>	violino

RINGRAZIAMENTI

Per quanto una tesi di dottorato sia un lavoro ancora incompleto o solo prodromo di altri potenziali studi, mi pare evidente che l'indagine che origina si basi su una sinergia armonica di intenti e su un agire collettivo in fase di ricerca, altrimenti sarebbe, pur nella sua modestia, irrealizzabile. Devo un enorme grazie alla direttrice di tesi m.me professeur Margherita Orsino che mi ha indirizzato ad andare al di là della disamina dei libretti del teatro musicale di Ghedini, delle loro intertestualità con il teatro, la poesia, la narrativa europea o dell'attento studio della critica delle opere del compositore. Tentare di tracciare una poetica di questo musicista – che nel campo teatrale ha riscontrato alterne fortune – è stato qualcosa di assai più impegnativo ed ambizioso che fuoriesce dai solchi di una disamina linguistica o letteraria (a meno che con linguistico s'intenda tutti i linguaggi dello spettacolo teatrale, compresa anche la componente musicale). Il vicedirettore di tesi, chiar.mo professor Franco Arato, mi è sempre stato vicino nella correzione, nel suggerimento, nel trovare la corretta forma ad un solido contenuto, cosa non semplice per chi è abituato per lo più a redigere verbali di scrutinio o collegio di poche righe o poche pagine. Inoltre la sua competenza della letteratura teatrale mi ha consentito di allacciare connessioni originali con i testi dei libretti. Ambedue mi hanno incoraggiato in varia misura e modalità anche nei momenti più impervi di questo percorso. Tra le tante figure tutelari di questo mio percorso va indicato sicuramente il dott. Alberto Viarengo direttore della Biblioteca del Conservatorio "G. Cantelli" di Novara (già del Conservatorio "G. F. Ghedini" di Cuneo) esperto di storia musicale del Piemonte e autore di studi biografici sul compositore, la dott.ssa Carmela Bongiovanni direttrice della Biblioteca del Conservatorio "N. Paganini" di Genova, di prezioso ausilio nel reperimento di rari periodici musicali talora ancora in via di classificazione, la dott.ssa Giuliana Maccaroni per l'efficienza e la rapidità dei manoscritti messi a disposizione alla Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Torino, il personale della sezione periodici della Biblioteca Civica "C.G.V. Berio" di Genova per la cortesia e l'efficienza tecnologica, la sollecitudine del personale della Biblioteca del DAMS dell'Università e della civica Biblioteca musicale "A. della Corte" di Torino e, infine, l'attenzione prestatami dal personale della Biblioteca Universitaria di Genova, per aver rintracciato alcuni periodici di difficile reperimento e temporaneamente esclusi alla consultazione.



RÉSUMÉ de THÈSE

EN VUE DE OBTENTION DU DOCTORAT EN LANGUE, LITTÉRATURE, ARTS ET
CIVILISATION ITALIENS

ÉCOLE DOCTORALE ALLPH@-ITALIEN

Unité de recherche: EA 7412 CEIIBA-CENTRE D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-
AMÉRICAINES - CULTURES ROMANES ET AMÉRINDIENNES

EN COTUTELLE INTERNATIONALE AVEC
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
DOTTORATO IN STUDI UMANISTICI

*LE THÉÂTRE MUSICAL DE GIORGIO FEDERICO. GHEDINI (1892-1965).
SUR LE TRACES D'UN POÉTIQUE*

*IL TEATRO MUSICALE DI GIORGIO FEDERICO. GHEDINI (1892-1965).
SULLE TRACCE DI UNA POETICA*

Présentée et soutenue par

Paolo PAOLINI

à Toulouse, le 8 décembre 2020

Directeur de Thèse : Mme le Professeur **Margherita ORSINO**

Codirecteur de Thèse : M. Prof. **Franco ARATO**

Jury composé de :

M. Franco ARATO, Professeur des Universités, Université de Turin

Mme, Elisabetta FAVA, Professeure des Universités, Université de Turin

Mme Margherita ORSINO, Professeure des Univesités. Université de Toulouse

M. Walter ZIDARIČ, Professeur des Universités, Université de Nantes

INTRODUCTION	p. 549
PREMIÈRE PARTIE : LES MÉLODRAMES DE G. F. GHEDINI JUSQU'À LA SECONDE GUERRE MONDIALE	p. 552
DEUXIÈME PARTIE : LES ANNÉES DE LA MATURITÉ	p. 557
Le mythe de Dyonisos au XXe siècle: Orfée et Eurydice de Ernst Krenek (1926) et Les Bacchantes de G. F. Ghedini (1948)	p. 558
TROISIÈME PARTIE : GHEDINI ET LA CRITIQUE. RELATIONS AVEC LE MONDE MUSICAL. FORTUNE ET RÉCEPTION	p. 568
CONCLUSIONS GÉNÉRALES	p. 570

Introduction

Cette thèse propose un objectif ambitieux et difficile: à travers la lecture des livrets, lettres et essais critiques, pouvoir esquisser une trace de la poétique qui caractérise un compositeur aujourd'hui peu connu, Giorgio Federico Ghedini (Cuneo 1892 - Gênes 1965). Le répertoire théâtral de Ghedini a fait l'objet de notre étude : bien qu'il comporte des ouvrages peu interprétés et parfois ignorés par la critique, il offre des points de contact significatifs avec la littérature européenne contemporaine alors même que d'autres ouvrages de musiciens italiens contemporains ayant obtenu un plus grand succès, ne s'y inspirent pas davantage. Ghedini, né en 1892, il quitte sa ville natal, Cuneo, dès l'âge de 13 ans, pour étudier le violoncelle et la composition à Turin, et il obtient son diplôme au Lycée Musical de Bologne en 1911. Après quelques expériences dans le théâtre en tant que conducteur et maître répétiteur, il s'est consacré à l'enseignement du contrepoint et de la composition à Turin et, enfin, au le Conservatoire de Parme et Milan.

Ghedini ne revendique jamais l'appartenance à une école ou à un mouvement artistique. Il se présente au contraire comme un artiste indépendant, ne proposant pas de manière explicite un « programme » esthétique. Son éducation musicale se fonde sur un cadre académique qui a ses racines dans la musique du XIXe siècle, cadre qu'il dépasse cependant après ses premières expériences comme chef d'orchestre – vers l'âge de vingt ans – où il s'éloigne du réalisme de l'opéra italien

de cette époque et commence à approfondir l'étude des études des maîtres italiens du XVIIe siècle (Monteverdi, Gabrieli et Frescobaldi), alors peu en vogue.

Il ne faudrait pas voir dans la reprise de la musique ancienne par le compositeur turinois, un goût néoclassique, ni la recherche de motifs existants pour combler un manque d'inspiration, ce que nous avons montré dans ce chapitre. Il s'agit au départ d'un besoin lié à son activité didactique. La recherche d'un modèle à enseigner à ses élèves dans le cadre de son activité professorale va également se révéler un moyen de renforcer une écriture contrapuntique qui caractérise son langage musical très ancré dans le XXe siècle. Un autre exemple que cette partie de la thèse met en lumière est celui de l'étude de l'alternance « seul / tous », caractéristique des Gabrieli dans la basilique de s. Marco à Venise, qui conduit Ghedini vers une recherche expérimentale sur le timbre, au moyen de l'emploi de l'orchestre du XXe siècle. Nous avons montré à quel point la mise en scène musicale du compositeur repose sur l'utilisation ou l'absence d'une section orchestrale. Chez Ghedini, plus que le texte du livret, le timbre est décisif pour caractériser une scène, la psychologie d'un personnage ou une atmosphère émotionnelle particulière. Après avoir analysé la production théâtrale selon une répartition chronologique (partie I et II de la thèse) qui correspond à deux moments esthétiques que nous avons mis en exergue, la

dernière partie de cette thèse se focalise sur Ghedini et la critique, passage fondamental pour comprendre pourquoi la poétique de ce compositeur n'a jamais fait l'objet d'une étude. Ghedini a souffert d'un double préjudice de la part de la critique. Si au début de sa carrière, on le considère trop audace et peu respectueux de la tradition lyrique italienne, vers la fin de sa vie, alors que la néo-avant-garde

occupe la scène italienne, avec notamment son élève Luciano Berio, la critique musicale accuse Ghedini de rester étranger aux nouvelles tendances contemporaines « engagées » : musique électronique, sérielle, expérimentalisme.

PARTIE PREMIÈRE - LES OPÉRAS DE GHEDINI JUSQU'À LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Introduction: la nouvelle poésie en Italie jusqu'à la seconde guerre mondiale

Bien que le théâtre musical de Ghedini (Cuneo 1892 - Gênes 1965) et les livrets d'opéra qui y sont attachés ne présentent pas substantiellement de modèles, il est important de souligner qu'avant la représentation de *Maria d'Alessandria*, en Italie, pour les nouveaux choix littéraires et les besoins d'un nouveau public, il y avait, depuis quelques décennies, une attention à la prose rythmique et aux vers libres à la fois dans le nouvel opéra et dans la cantate de chambre, issus des goûts français et qui ont déjà abouti en Bacchelli et Sbarbaro (à cette époque dans le revue *La Voce*) à la veille de la Première Guerre, dans toutes ses variantes possibles: phrase-vers, vers basée sur l'accent tonique, polymétrie (?), irrégularités dans le nombre de syllabes, vers linéaire, réajustement de mètre "barbare". Ce sont les exemples d'*Illuminations* de Rimbaud⁵³⁴, (mais aussi de Laforgue - sur l'impulsion de Whitman - Kahn, Moréas et Dujardin⁵³⁵), pour donner de la force à la dissolution des métriques traditionnelles dans la poésie italienne⁵³⁶ déjà pratiquée à la fin du XIXe siècle par Carducci, Capuana, Lucini, et repris au début du siècle par Pascoli, D'Annunzio, Corazzini et Govoni. Cette ligne du *vers libre* dans les années entre les deux guerres se poursuivra par Campana, Jahier, Montale, Ungaretti, è, puis,

⁵³⁴ Sur les liens entre le vers libre français et italien, la thèse de doctorat discutée en 2019 (cycle XXXI) à l'Université de Padoue *La nascita del verso libero tra Italia e Francia* par Elena Coppo (encadrant prof. Andrea Acribo) reste essentielle pour la poursuite des études.

⁵³⁵ On sait de ce poète que les Litanies pour voix et piano ont été publiées en 1888.

⁵³⁶ À cet égard, cf. Franco Fortini, «Verso libero e metrica nuova» et «Sur certains paradoxes de la métrique moderne» dans F. Fortini., *Saggi italiani*, Milan, Garzanti, 1987, p. 340-349 et p. 350-358. Les deux essais remontent à 1958.

après la Seconde Guerre mondiale, de Pasolini, Sanguineti, Zanzotto. Boito, déjà à la fin du XIXe siècle, elle saurait donner une nouvelle dignité à la figure du librettiste, tout comme Bacchelli, Bontempelli, Savinio l'ont donnée aux textes de la chanson, l'élevant du rang de romance commerciale. Autres nouveautés, par rapport à la tradition de l'opéra du XIXe siècle, étaient composées de critiques de musique qui jouent des mélodrames (Savinio, Pannain, Confalonieri et Barilli) et de compositeurs qui écrivent leurs propres livrets comme a beaucoup des "opéristes" européens au XXe siècle: Alfano, Pizzetti, Dallapiccola, Malipiero.

Mais il y a aussi des compositeurs qui deviennent critiques, sous le signe d'une nouvelle façon de concevoir et de théoriser la musique : Casella, Castelnuovo-Tedesco, Pizzetti lui-même. C'est le spécialiste Sergio Sablich qui classe les trois genres littéraires dont Ghedini s'inspire dans sa production vocale, avant de commencer son itinéraire avec le théâtre musical: mystique-spirituel du XIIIe siècle, humaniste-populaire mais raffiné, grec classique. Pour analyser les livrets, nous avons utilisé les imprimés, dans les différentes versions. Pour les opéras représentées (*Gringoire* et *L'Intruse*), nous les avons reconstruites à partir de la partition musicale ou de la transcription pour chant et piano manuscrite, en comparant l'acte unique - dans le second cas - avec le livret homonyme représenté par un autre compositeur. Le texte de ces deux livrets a été placé dans le chapitre suivant, afin d'avoir le texte le plus disponible.

Pour entrer au cœur de l'acte unique de jeunesse *Gringoire*, il faut se relocaliser dans le Turin de la Première Guerre mondiale, lorsque, par l'intermédiaire du premier librettiste, Guido M. Gatti (Chieti 1892 - Grottaferrata ROME 1973), Ghedini a été présenté au poète Guido Gozzano et a pu faire partie de l'entourage

turinois constitué par la maison d'édition Frères Bocca, La Rivista Musicale Italiana, le journal *La Stampa* d'Alfredo Frassati, l'architecte Carlo Fenoglio, l'industriel et mécène Carlo Gualino et le critique musical Romualdo Giani, connaisseur de Nietzsche et de le symbolisme français, qui influenceront les choix esthétiques de Ghedini.

C'est à Romualdo Giani (Turin 1868 – Turin 1931) que Ghedini doit le livret de l'acte unique *L'esclusa*, inédit, ainsi que de *Gringoire* qui présente des aspects symbolistes et expressionnistes proches du théâtre psychanalytique allemand de cette époque.

Pour le premier ouvrage mis en scène par Ghedini (dans sa troisième version écrite à l'occasion du *Teatro delle Novità* de Bergame), le livret est le fruit d'une collaboration avec un autre auteur turinois : Cesare Meano, poète, narrateur, alors célèbre en tant que dramaturge et metteur en scène. Ce drame présente des éléments sensuels et mystiques rappelant le style du poète et dramaturge D'Annunzio. Cependant, selon certains critiques dont Gavazzeni, les points faibles de ces pages sont le récit de l'orgie et les moments où Maria figure en tant que séductrice pécheresse, alors que les chœurs des pèlerins, des esclaves et des bergers, les rôles du Fils et du Père et la rédemption du protagoniste dans le troisième acte aux côtés de l'ermite Zosime en Galilée sont particulièrement réussis. Dans ces premiers travaux comme dans *Maria d'Alessandria*, davantage apprécié que les spectacles précédents, Ghedini ne montre pas encore une autonomie poétique, ni cette clef stylistique permanente – le drame jaillissant du timbre – qui va caractériser son théâtre musical. La capacité de Ghedini dans ce drame contradictoire est, d'après Guido Salvetti, son exégète le plus exhaustif, celle de résoudre les contradictions

en s'immergeant dans le décadentisme du livret afin de recréer une vision interne de l'histoire. Pour Ghedini, il est possible de créer un nouveau théâtre musical, tout en employant des traits stylistiques propres à la fin du XIX^{ème} siècle et au langage symbolique : de la blessure du fils, qui rappelle celle de l'Amfortas du *Parsifal* de Wagner, en passant par la conversion de Maria, qui rappelle Kundry dans ce même livret de Wagner, le rapprochement avec des pages exotiques comme celles de la *Thaïs* de Massenet ou de la *Salome* de Strauss, jusqu'à la mise en scène dans le désert qui fait écho à celle de l'œuvre contemporaine de Pizzetti, *Lo straniero*, en 1930.

Re Hassan représente la première collaboration avec Tullio Pinelli et constitue, comme de nombreux autres spectacles théâtraux de Ghedini, une matière née d'un sujet insolite tiré d'un livre pour enfants. Le compositeur a rencontré le librettiste par le biais de son frère Carlo, élève du maître en composition, ami de toute une vie et destinataire d'un riche échange épistolaire. La ligne de cette création avait déjà été esquissée dans ses autres productions et elle va s'affirmer dans la décennie suivante au cours de laquelle, malgré les difficultés de la guerre et de l'après-guerre, Ghedini donne vie à ses plus grands chefs-d'œuvre pour orchestre.

En analysant tous les textes critiques existant sur ce travail en trois actes, nous apprenons par Bonisconti, à l'occasion de la reprise napolitaine de 1961, que le livret a une allure plus traditionnelle. Mais la nouveauté se trouve dans le contenu et non dans l'apparence, si bien que Salvetti affirme que Ghedini place ses personnages dans une dimension morale, anticipant ainsi le concept de « théâtre moral » de Lanza, et parle de thèmes-personnages dont le but est de caractériser un moment de l'action à travers une cellule rythmique ou un fragment mélodique.

DEUXIÈME PARTIE: LES ANNÉES DE LA MATURITÉ

Le texte en un acte *La Pulce d'oro*, pourrait représenter un pas en arrière dans la définition d'un parcours poétique dramatico-musical pour Ghedini. Les références à Boccaccio, Machiavelli et Goethe sont claires pour ce livret. On y décèle également des influences de la *Commedia dell'Arte* avec sa structure et son grotesque. Analysant tous les aspect dramaturgiques, musicaux, textuels et stylistiques on peut affirmer que la poétique de Ghedini s'inspire ici à celle de Stravinski : avec *La pulce d'oro* le compositeur italien confirme sa nouvelle vision dramatique, tout en gardant l'apparence d'un théâtre moral qui comporte aussi des aspects grotesques. Il est indéniable que *La Pulce d'oro* a satisfait le public. Il s'agit en effet de son œuvre théâtrale la plus représentée avec sept spectacles scéniques et cinq diffusions radiophoniques. Cette occasion pousse le compositeur à oser davantage dans son avant-dernier travail théâtral, *Billy Budd*, où il met en musique un auteur peu connu en Italie, Melville. Il propose ici la nouveauté du coryphée qui réduit le drame de moitié et limite l'utilisation de la musique aux moments essentiels. Ce choix, partagé avec le futur prix Nobel, Salvatore Quasimodo, prévoyait une lecture plus lyrique que narrative de *Billy Budd*, tout en maintenant l'esprit intrinsèque de l'histoire. Dans l'acte unique représenté à la Biennale de Venise a lieu la reprise d'un rapport entre le mythe et la réalité, déjà affronté dans *Le Baccanti*, qui repropose le choix d'une dimension de société fermée et la mise en place d'un théâtre moral dans lequel, comme avec *Penteo*, une victime sacrificielle est nécessaire. Enfin, dans *L'ipocrita felice*, Ghedini garde son style particulier et l'originalité dans le choix d'un texte de goût anglais, écrit par Beerbohm, traduit dans un livret élégant mis en page par un autre poète italien,

Antonicelli. La musique, tout comme le texte, nous ramène à un XVIIIème siècle hors du temps et de l'histoire. Ce texte en un acte aux tons grotesques et fantasques, donne lieu à deux versions : la première, expressément pensée pour la radio qui a gagné le Prix Italia, en 1952, et la deuxième, pensée pour la scène de la Piccola Scala, en 1956.

Le mythe de Dionysos au XXe siècle: *Orfée et Eurydice* de Ernst Krenek (1926) et *Les Bacchantes* de G. F. Ghedini (1948)

Le concept de fête - en tant que forme expressive d'une communauté - embrasse un large éventail de significations. En relation avec le concept de rituel et de mythe, le concept de fête constitue la forme symbolique des civilisations sans écriture.

Donc la fête est en même temps le sujet des disciplines telles que l'ethnologie, l'anthropologie culturelle, l'histoire des religions, l'histoire du spectacle, l'ethnomusicologie, l'histoire des traditions populaires.⁵³⁷Ces disciplines enquêtent sur la fête, en la différenciant diachroniquement, synchroniquement et d'un point de vue socio-anthropologique.

Le fête en Occident a ses racines à Athènes, dans les Grandes Dionysiaques, où le spectacle religieux rejoint le populaire. La participation à la *fête* était intense et collective et le spectateur était conscient de son appartenance à une communauté religieuse et politique. Même dans les compétitions tragiques, le dionysisme n'était pas purement formel et il préservait les caractéristiques des anciens rites agricoles.⁵³⁸

537 C'est ma traduction de l'incipit de la voix encyclopédique "Festa musicale" édité par F. Della Seta, tirée de *Dizionario della Musica e dei Musicisti. Lessico*, Turin, UTET, 1983, tome 2eume, p. 209.

538 Eric R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1951, trad en ital de R. Di Donato, 3eme edit. Milan, Rizzoli, 2010, pp. 121, 205.

La participation aux rituels de la fête permettait aux fidèles d'obtenir la présence de Dionysos lui-même, à travers une nouvelle vitalité.⁵³⁹ Dans la fête en l'honneur de Dionysos, la conscience de l'individu s'identifiait à celle du groupe et était étroitement liée aux éléments primaires (nourriture, terre, etc.).⁵⁴⁰ Le dieu dans la fête est le dieu des contrastes: doux et terrible, homme et dieu, masculin et féminin, il annule la distance entre la divinité, l'homme et les bêtes. Dans ces célébrations, il y a tous les éléments de la fête occidentale à partir du Moyen Âge: le déguisement, l'ivresse, la perte de conscience, la subversion des valeurs, typique du carnaval. D'autres fêtes importantes étaient le Mystères d'Eleusis (en l'honneur de Demeter et Kore) et les Mystères Orphiques.

Giovanni Casadio, dans les *Actes* de la table ronde organisée par l'École Française de Rome (Rome, 24-25 mai 1984) expose que « Dionysos est un dieu qui défie toute tentative de définition ou de classification »⁵⁴¹. D'autre part, selon l'anthropologie historicisante de Henri Jeanmaire⁵⁴², la dynamique collective que met en jeu la *mania* fonctionne, non comme identification (du groupe réel au groupe irréel), mais comme adjonction des bacchantes au *thiasos* mystique, on entrevoit la fonction unificatrice de la transe. Comment ces deux concepts (d'un dieu ambigu et de la sortie de soi) se conjuguent-ils dans la société du XX^e siècle lors des reprises de ce sujet dans les opéras ? Quel sens ont les livrets qui se réfèrent au dionysiaque dans le monde contemporain ? De quelle façon ce sujet est-il interprété selon les

539 Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, trad en ital. de R. Di Donato, Milano, Mondadori, 1983.

540 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Religion en Grèce ancienne*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 70.

541 Giovanni Casadio, "Dyonisos entre histoire et sociologie", dans *Dialogues d'histoire ancienne*, 15, 2^o, Paris, 1989, p. 285.

542 Henri Jeanmaire, *Dionysos, Histoire de culte de Bacchus*, Paris, Peyot, 1951, p. 6.

différentes phases du siècle ?

Au XXème siècle, le mélodrame - qui a mis en avant les éléments de la tragédie - présente l'élément dionysiaque ou orphique plus à plusieurs reprises.⁵⁴³

En particulier, *Orphée et Eurydice* de Kokoshka⁵⁴⁴, livret complété par le célèbre peintre en 1919, transfigure l'amour entre l'auteur et Alma Schindler, peintre et jeune veuve du compositeur Mahler, mais surtout, il réinterprète, dans un style expressionniste, le moment de « suspension » entre la vie et la mort, thème qui avait une signification particulière pour Kokoshka, blessé pendant la Première Guerre mondiale. Dans *Les Bacchantes*, écrit au cours de la Seconde Guerre mondiale, c'est plutôt la fable qui règne⁵⁴⁵. Tant le mythe des Bacchantes (Dionysos), que celui d'Orphée et d'Eurydice, nous ramènent au thème du sacrifice rituel, de la vie et de la mort, de la relation entre le divin et l'humain⁵⁴⁶.

Dionysos est un dieu à qui Penthée (son cousin) et ses tantes (soeurs de la mère Sémélé) n'attribuent pas - par jalousie - la genèse divine : delà part le contexte de cette tragédie où, dans le prologue, Dionysos prétend être descendu parmi les hommes, à Thèbes, pour les convaincre de sa nature divine. Rendues folles par le dieu, toutes les femmes célèbrent Dionysos sur le mont Cithéron: mais, malgré cela, Penthée reste sceptique. Le roi de Thèbes à son tour, montre comment un humain puissant puisse pécher d'*hybris*. Les efforts des deux êtres humains, qui sont Cadmos (le sage grand-père de Penthée) et Tirésias (aveugle prophète des malheurs,

543 Roberto Russi, *Le voci di Dioniso, Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni delle Baccanti*, Turin, EDT, 2008.

544 Dizionario Opera MAMe, voix encycl. *Orpheus un Eurydike*, Milano, Dalai, format numérique.

545 Guido Salvetti, "L'antipoetica di Giorgio Federico Ghedini", dans *Studi Musicali*, I, 2, 1972, p. 412 et 415.

546 Jean Bollack, *Dyonisos et la tragédie. Le dieu homme dans "Le Bacchantes" d'Eurypide.*, Paris, Bayard, 2005, p. 123.

qui tentent en vain de ramener Penthée à la raison) se révèlent inutiles. Mais l'impiété de Penthée ne s'arrête pas là, il emprisonne Dionysos, considéré seulement comme un démon par le roi. Dionysos avait prévu la réaction de Penthée et déclenche un tremblement de terre sur Thèbes. Du mont Cithéron, une autre mauvaise nouvelle arrive: les femmes, qui ont consommé le rituel en versant du vin, du miel et du lait depuis les rochers, se sont précipitées sur un troupeau de vaches, en les dépiécant brutalement.⁵⁴⁷ Cette action nous ramène au fait que les hommes ne peuvent fonctionner que selon la volonté de la divinité et que, pour le vouloir d'un dieu et grâce à lui, les puissants peuvent être écrasés et les subalternes peuvent se révolter.

Ce sujet, traité à la fin de la longue dictature nazi fasciste, laisse entrevoir des références possibles au contexte politique et social de la dictature et de la seconde guerre mondiale.

Il est intéressant de noter comment Pentée, une victime désignée, ne soit pas détruit par Dionysos, mais par la foule : il est mis en pièces par ses concitoyens. La première à intervenir contre Pentée, c'est précisément sa mère Agave, qui lui brise un bras et portera la tête du défunt roi sur un tronc, comme un trophée. Seul Tirésias, réussira à ramener à lui Agave, qui, avec horreur, se rend compte que le trophée n'est pas une tête de lion, mais celle de son fils. Dionysos, seulement à ce stade, déclare que sa vengeance est consommée et exile Cadmos et Agave.⁵⁴⁸

Il est également intéressant d'observer que, pour la première fois, un héros tragique,

547 Rossella Saetta Cottone, « Pentée spectateur de tragédie. Les *Bacchantes* et la réponse aux *Tesmophories* », dans *La philologie au présent: pour Jean Bollack*, édité par Christoph König et Denis Thouard, Villeneuve d'Ascq, Le Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 201-222.

548 Alain Moreau, « Actéon, Orphée, Penthée mise en abyme et initiation manquée dans *les Bacchantes* d'Eurypide » dans *Kentron*, 14, 1-2, 1998, p. 23-37.

destiné à une mort horrible et animale, est ridiculisé par Dionysos ; il porte un déguisement de femme, qui le camoufle parmi les Thébaines sur le mont Cithéron. Dionysos, quant à lui, extermine ou bannit sans pitié ses parents qui avaient douté de sa divinité.

Euripide montre la coutume, encore présente en son temps, des Ménades qui, tous les deux ans, se rassemblent dans les montagnes pour célébrer les rites de Dionysos et réduire en lambeaux les animaux qui sont mangés crus.

La divinité n'est pas immaculée, dans cette tragédie : Penthée conduit son peuple à la ruine à cause de son impiété et, dans un certain sens, il pousse Dionysos à être un souverain impitoyable et capricieux.

Le librettiste Pinelli propose ainsi à Ghedini un livret se déroulant dans ce monde où des divinités furieuses se vengent et où des rois sont des tyrans, alors que justement sévit la barbarie de la seconde guerre mondiale. On y retrouve la transposition de la haine et de la violence : la tyrannie, les victimes du fascisme, les millions de déportés, les morts en guerre, militaires et civiles. Si Ghedini décide alors d'attendre pour représenter cette tragédie, alors qu'il prétend avoir perdu la rédaction d'un acte pendant les événements, c'est peut-être qu'il préfère attendre un apaisement des esprits. Il a sans doute compris que bien que les atrocités qui se passent sur la scène appartiennent à la sphère d'un mythe connu depuis plus de deux mille cinq cents ans, les références patentes à l'actualité ne pourraient pas passer inaperçues. Craint-il la critique ou bien souhaite-t-il attendre un moment plus serein pour respect envers le public ?

Une analyse de cette tragédie montre qu'en plus des contrastes entre divin et humain, sagesse et folie, homme et femme, vie et mort, un autre thème apparaît en

filigrane celui du contraste entre deux générations, les anciens et les plus jeunes, (Pentée contre Cadmos et Tirésias). Il faut donc attendre la fin de la guerre et le début de la difficile genèse de la nouvelle république Italienne pour que le public du Teatro alla Scala de Milan assiste à la première des *Baccanti* de Ghedini, le 21 février 1948.

Ce mélodrame a été mis en scène seulement trois fois (dont deux au Teatro alla Scala de Milan). Il n'a pas été représenté depuis 46 ans et est inédit à l'étranger.

Étonnamment, cet opéra est proche, du moins pour un aspect, à une autre réécriture d'un mythe, qui date du XXème siècle, liée aux *Bacchantes* pour la façon dont le héros est sacrifié. Il s'agit de *L'Orphée et Eurydice* (écrit pendant la Première Guerre mondiale) dont le livret a été écrit par le peintre Oskar Kokoshka, mis en musique par Krenek au début des années 1920.

L'Orphée et Eurydice, tout comme les *Baccanti* de Ghedini, fait clairement référence à l'actualité historique et politique du moment où il est écrit. Dans ces deux drames musicaux, la folie est le dénominateur commun, folie entendue dans le sens où Platon en parle, à savoir : « *le délire est pour nous la source des plus grands biens, quand il nous est donné par divine faveur [...] s'ils lui ont donné ce nom, c'est qu'ils pensaient que le délire est vraiment beau, quand il nous vient d'un don divin* »⁵⁴⁹.

La folie qui a conduit au supplice du corps de Penthée est la même qui tuera Orphée. Dans ce mythe, Orphée, par amour pour sa bien-aimée Dryades Eurydice, descend

⁵⁴⁹ *Phédre 244d*, traduction de Mario Meunier, Payot & Rivages, Paris, 1922.

aux enfers parce qu'il ne peut pas vivre sans elle. Alors qu'il a perdu sa bien-aimée et qu'il est sur le point de quitter le monde souterrain, il est - comme Penthée - coupé en morceaux par les ménades pendant une fête à l'honneur de Dionysos. Dans le mythe, la renonciation à la vénération de Dionysos, alors qu'il participe à une orgie avec les Ménades, conduira Orphée à être mis en pièces par les Bacchantes, car il a placé la douleur pour Eurydice, perdue pour toujours, au-dessus de la religion et de la fête rituelle. Il devient ainsi une victime sacrificielle⁵⁵⁰. Ce sujet est fortement modifié par Kokoshka qui en fait une tragédie où il transpose des éléments autobiographiques⁵⁵¹. Plusieurs transformations concernent les couples Orphée-Eurydice et Cupidon-Psyché, mais surtout l'intervention des Furies, qui constituent le *deus ex machina*, aveuglant (au premier acte) Amour et déchaînant une tempête (au deuxième acte), pour faire découvrir à Orphée qu'Eurydice, dans l'Averne, ne lui a pas été fidèle. Cette manifestation de la jalousie d'Orphée est la raison pour laquelle Eurydice reste à côté d'Hadès, dont elle attend un enfant. Enfin, (au troisième acte) la célèbre chanson d'Orphée qui exprime sa solitude et sa colère, entraîne sa pendaison par des passants, puis sa mort. Une fin heureuse est cependant prévue, où Cupidon guérit de sa blessure aux yeux grâce aux larmes versées par Psyché. Dans ce livret, Orphée symbolise Kokoshka, obsédé par l'amour d'Alma Schindler, même après la fin de leur histoire d'amour. Le peintre, en effet, dans ses tableaux intitulées «Amants au chat», «Orphée et Eurydice», «Les païens» et surtout «La mariée au vent», se représente toujours avec la jeune musicienne et peintre, entre temps remariée avec l'architecte allemand Walter Gropius. Rappelons

550 Paolo Zenoni, *Spettacolo, festa e territorio*, Milan, Apogeo, 2003, p. 12.

551 Jürg Stenzl, *Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike*, Schliengen, Argus Edition, 2005.

que Kokoshka pousse si loin son obsession pour Alma (comme Orphée qui descend aux enfers, pour récupérer Eurydice, bien qu'elle attende déjà un fils d'Hadès) qu'il va jusqu'à fabriquer une poupée à taille humaine, ressemblant à la femme qu'il aime. La descente d'Orphée dans le monde souterrain correspond au moment où Kokoshka reste trois semaines, entre la vie et la mort, après une grave blessure sur le front Est, à l'hôpital militaire de Wladimir-Wolinski. Par la suite, le peintre est libéré du régiment des dragons de l'armée des Habsbourg auquel il appartient, en raison de son instabilité mentale ; l'épisode de la poupée d'Alma, confirmerait la fragilité de son état psychique à cette époque. Dans les dernières années du conflit, Kokoshka termine l'*Orphée et Eurydice* dans une version théâtrale. Environ six ans plus tard, au début des années 1920 Krenek écrit l'opéra, qui va cependant attendre la création de deux autres opéras avant de pouvoir être vu par le public, lors de la première représentation à Kassel, le 27 novembre 1926. Au cours de ces années, Krenek entre dans le cercle d'Alma Schindler (qui avait entre-temps quitté son second mari) épousant sa fille Anna⁵⁵². À cette époque le jeune Krenek est encore peu connu. Deux de ses drames musicaux sont représentés à Berlin (*Die Zwingburg*⁵⁵³, sur le malentendu de l'artiste contemporain), et à Francfort (*Der Sprung über den Schatten, Le saut sur l'ombre*), parodie de l'hypnotisme si populaire dans le cinéma allemand muet de Wiene ou Lang. *L'Orphée et Eurydice*

552 Andrew Clements, "Krenek: Orpheus und Eurydike Cd review – Kokoschka's bitter tale is fascinating rarity", dans *The Guardian, Culture-Music-Opera*, 30 November 2016 (critique relatif à 2 CD avec Ronald Hamilton dans le rôle de *Orpheus*, Dunja Vejzović dans cela de *Eurydike*, Celina Lindsley *Psyche*, Bo Skhovus le *fou* et le *guerrier*, Wiener Rundfunk Symphonie Orchester et ORF-Chor dirigés au Salzburger Festspiel par Pinchas Steinberg pour l'occasion du 90e anniversaire de Krenek Orfeo C923162I).

553 Piero Gelli (édité par), voix encyclopédique "Orpheus und Eurydike", dans *Dizionario dell'Opera*, Milan, Baldini & Castoldi Dalai, nouv ed. 2005.

montre l'éclectisme du compositeur autrichien⁵⁵⁴ qui anticipe l'expressionnisme que l'on retrouvera dans ses œuvres les plus célèbres. Le Stadtheater de Kassel est la capitale de la Hesse, au cœur de l'Allemagne, loin des origines géographiques de Kokoshka et de Krenek. Le travail a été défini par le musicologue américain John L. Stewart le meilleur de ses travaux atonaux⁵⁵⁵: en effet l'angularité de son langage musical rend parfaitement l'anéantissement intérieur du personnage principal, désormais conscient de sa solitude ; les Furies lui ayant montré qu'Eurydice avait jeté la bague qu'il lui avait offert. Dans le drame, la haine prévaut sur l'amour, les deux amants se plaignent et s'accusent des fautes commises. La mort s'unit à l'amour, comme toujours dans la littérature, la musique, l'art et le théâtre: ici Orphée renonce à la vie à cause de sa jalousie inutile, comme, en quelque sorte, l'auteur du livret⁵⁵⁶. Ce thème est bien présent dans la musique lyrique du siècle dernier. Nous pouvons citer de nombreux exemples avant et après Krenek et Ghedini : *Krol Roger* par Karol Szymanowsky (en langue polonaise) 1926, les *Bakchantinnen* par Egon Wellesz (en langue allemande) 1931, les *Bassarids* par Hans Werner Henze 1966 (en langue anglaise), la performance *Dionysos in 69* de Richard Schechner et Harry Partch (présenté en 1969 par le Performance Group à New York e dirigé par un jeune Brian de Palma), *BAKXAI* de John Buller (Londres, English National Opera 1992, en langue grecque ancienne), *Backanterna* (en langue suédoise, téléfilm 1992) avec la musique de Daniel Börtz et sous la direction d' Ingmar Bergman.

554 Philippe Albéra, "Il teatro musicale", dans *Enciclopedia della musica I. il Novecento*, édité par Jean-Jacques Nattiez, Turin, Einaudi, 2003, p. 241.

555 John Lincoln Stewart, *Ernst Krenek: The Man and His Music*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1991, p. 76.

556 Leo Harrington, "Lustmord or Liebestod? Death in Ernst Krenek and Oskar Kokoschka's Orpheus und Eurydike" dans *Nota bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 8, iss 1, art. 7, pp. 87-111, London, Ontario, Western University Canada, 2015.

Ces mélodrames vus de près, mal connus et non représentés, témoignent combien les mythes, le sacrifice et donc le rituel et la fête étaient présents dans le drame musical du XX^{ème} siècle, plus que dans les siècles précédents. Bien qu'influencées par les histoires personnelles du librettiste (Kokoschka) ou dictés par la nécessité d'échapper à une Italie déchirée par les événements de la Seconde Guerre mondiale (chez Ghedini), *Orphée et Eurydice* et *les Bacchantes* parlent de victimes, de sacrifices, de déguisements, de relations entre les dieux et les hommes et d'une haine collective, sociale, folle.

PARTIE III : GHEDINI ET LA CRITIQUE. RELATIONS AVEC LE MONDE MUSICAL. FORTUNE ET RÉCEPTION

Au-delà des pages de critiques, de la discographie et des célébrations consacrées à Ghedini, dans cette partie nous avons voulu donner un espace aux liens entretenus avec les musiciens qui jouèrent principalement les œuvres musicales du compositeur ou qui ont privilégié ces dernières. Concernant le début de sa carrière, les personnes ayant mis en contact Ghedini avec des éditeurs qui ont contribué à la diffusion de sa musique ont été mises en avant. Parmi les chefs d'orchestre se trouvent : Gui, Mario Rossi, Previtali, Sanzogno, Gavazzeni, De Sabata et Celibidache. Chez les solistes sont présents : le violoniste Giuranna, le seul étant encore en vie avec Zanettovich qui appartient à la formation pour musique de chambre de Trieste, le Trio de Trieste et le flûtiste Gazzelloni. La relation tissée avec les autres compositeurs est plus difficile à retracer. À ses débuts Ghedini se lie avec son compatriote Rocca, puis avec Petrassi, dont témoigne une épaisse correspondance durant la période de *Re Hassan*, auquel il faut ajouter les suisses Bloch et Martin qui tiennent en grande estime Ghedini.

Malgré leur reconnaissance plus ou moins tardive, deux élèves de Ghedini se démarquent : Guido Cantelli et Luciano Berio. Le premier a toujours été soutenu et promu lors de ses premiers pas comme chef d'orchestre de la part du compositeur. Il est rapidement devenu interprète symphonique des œuvres de l'ex-maître jusqu'à sa disparition précoce. Parmi les restes de l'avion dans lequel il perd la vie à seulement trente-six ans, on a retrouvé la partition du *Concerto per Orchestra* que son maître lui avait dédié. Concernant Luciano Berio, membre illustre de la néo-avant-garde et déjà célèbre à trente ans, bien qu'il ait assez tôt rompu les liens avec

son ancien maître, dans une interview à Rossana Dalmonte en 1981 et une autre à Stefano Paris au début des années 90, on s'étonne de trouver l'éloge de l'enseignement sévère de Ghedini, surtout au sujet de la musique italienne du début du XVIIème siècle. Aussi, le compare-t-il, du point de vue de la didactique et non de celui du langage musical, à des musiciens de la stature de Gounod et de Saint-Saëns.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Giorgio Federico Ghedini reste aujourd'hui un compositeur de très haut niveau qui a été cependant peu reconnu en Italie ; son théâtre musical sur lequel se focalise cette thèse, est particulièrement méconnu en Italie et à l'étranger.

Sauf pour quelques compositions instrumentales d'âge mûr (symphoniques et de chambres) aujourd'hui encore dans le répertoire, Ghedini souffre de la comparaison avec la génération des musiciens des années 80 (Casella, Pizzetti, Respighi et Malipiero) et avec la suivante (Maderna, Nono, Berio). L'oubli et un jugement inexact sur le compositeur, qui remonte en partie à la critique en vogue dans l'après-guerre en Italie, influencée par la vision esthétique de Benedetto Croce qui considère l'œuvre comme fruit d'une « inspiration ». Pendant plus de quarante ans, Ghedini a été accusé d'éclectisme et de technicisme, ou encore d'empirisme artisanal, parce qu'il n'aurait pas eu la bonne « inspiration » selon cette idée préconçue. C'est seulement en 2017 qu'Andrea Lanza, sans équivoque, réévalue la production d'opéras du compositeur turinois.⁵⁵⁷

Ghedini n'a donc pas d'héritier direct, bien qu'il ait d'excellents élèves qui ont chacun poursuivi leur chemin. Dans son domaine d'activités qui fut le plus célèbre et qui est encore exécuté aujourd'hui, à savoir la musique symphonique, de concert, de chambre et sacrée, il a souvent été interprété par des musiciens célèbres et a reçu des critiques positives. Les accusations d'éclectisme sont dues principalement au fait qu'il n'appartient à aucun « groupe », ni à un courant musical précis. Dans cette recherche, à travers les lettres, les témoignages directs des musiciens, les critiques

⁵⁵⁷ Andrea Lanza, "Ghedini e l'opera: uno sguardo d'insieme" dans *Giorgio Federico Ghedini, dallo spirito torinese alle suggestioni europee* Atti del Convegno édité par G. Giachin, Turin, Edizioni del Conservatorio, 2017, p. 79-98.

extraites de revues spécialisées ou de journaux, les actes de congrès posthumes réalisés plus récemment et l'examen des commentaires éditoriaux et discographiques allant au-delà du genre théâtral, nous avons essayé de dessiner un cheminement poétique qui serait en filigrane de toute l'œuvre de Ghedini, connue ou inédite, dans sa variété et ses époques. Le but de cette recherche a été celui de mettre en valeur non seulement la reconstruction de sa manière particulière de travailler à la composition, dans le domaine vocal, mais aussi le rapport qu'il a tissé avec les auteurs de livrets. Ces opéras, bien qu'ayant été absents durant plus d'un demi-siècle de la scène lyrique, étonnent par leur nouveauté et originalité sur la scène lyrique italienne. Les thèmes choisis par Ghedini, les sources littéraires, sont d'une extrême finesse et nouveauté sur la scène italienne ; il s'agit de grands auteurs internationaux tels que : Maeterlinck, Euripide, Melville, Beerbohm. A côté de ces noms d'autres auteurs italiens contemporains comme le prix Nobel Quasimodo, Pinelli et Antonicelli, un grand critique musical de la ville de Turin, anti-fasciste et un metteur en scène. De cette thèse, ressortent fondamentalement quarante années de la vie musicale italienne, en passant par la première guerre mondiale, le fascisme, la seconde guerre et le passage de l'Italie de monarchie à république. L'heureuse page de l'après-guerre est particulièrement féconde où l'on retrouve dans l'environnement de Ghedini, des personnalités de première importance. Dans une vaste période qui traverse les poétiques du Novecento, Ghedini tisse des liens avec les compositeurs Petrassi, Bloch, Martin et Berio, les chefs d'orchestre Gavzzeni, de Sabata, Celibidache, les administrateurs de la maison d'édition musicale Ricordi, les critiques Abbiati, Mila, ainsi que l'éditeur Bocca et le poète Gozzano. Mais ces personnalités sont toutes liées à l'environnement turinois. Ces données démontrent

que bien qu'ayant été directeur et enseignant pendant plus de vingt ans dans la plus prestigieuse institution italienne de formation musicale, le Conservatoire "G. Verdi" à Milan, Ghedini est resté, et là apparaît toute la contradiction, un provincial, un homme lié au chef-lieu piémontais où il a rencontré des personnages qui ont nourri ses inspirations littéraires originales et très européennes tout en restant sur le sol italien. Dénicher une poétique n'a pas été facile car la manière d'aborder le théâtre musical de Ghedini lui est très personnelle, elle trouve sa source et sa vitalité dans une étude attentive des grands compositeurs italiens de la première moitié du XVIIème siècle: Monteverdi, Gabrieli e Frescobaldi, qui étaient quasiment oubliés lorsque dans les années 1920 ils servirent de modèles et d'exemples pour ses élèves afin de développer un contrepoint et une composition contemporaine. Par ailleurs, la recherche a été particulièrement laborieuse car, à différence de ses contemporains, Ghedini n'a pas laissé d'essais théoriques sur son esthétique. C'est seulement par quelques indications pour l'écoute confiées à son fidèle élève, et enseignant de composition, Carlo Pinelli, frère cadet du librettiste Tullio, ainsi qu'à travers l'analyse de sa correspondance que nous avons pu mettre en lumière certains éléments de sa poétique et notamment la prise en compte de l'élément psychologique et émotionnel pour définir les personnages et les scènes, qui selon notre hypothèse a été inspiré par concept de *limite* proposé dans la *Poétique musicale* de Stravinskij.

Loin d'être simplement un compositeur habile techniquement, Ghedini se révèle, au vu de notre analyse, un interprète de son temps, cherchant, entre tradition et expérimentalisme, une poétique musicale capable d'exprimer la fracture du XXème siècle.

